ACCORDS BRISÈS,
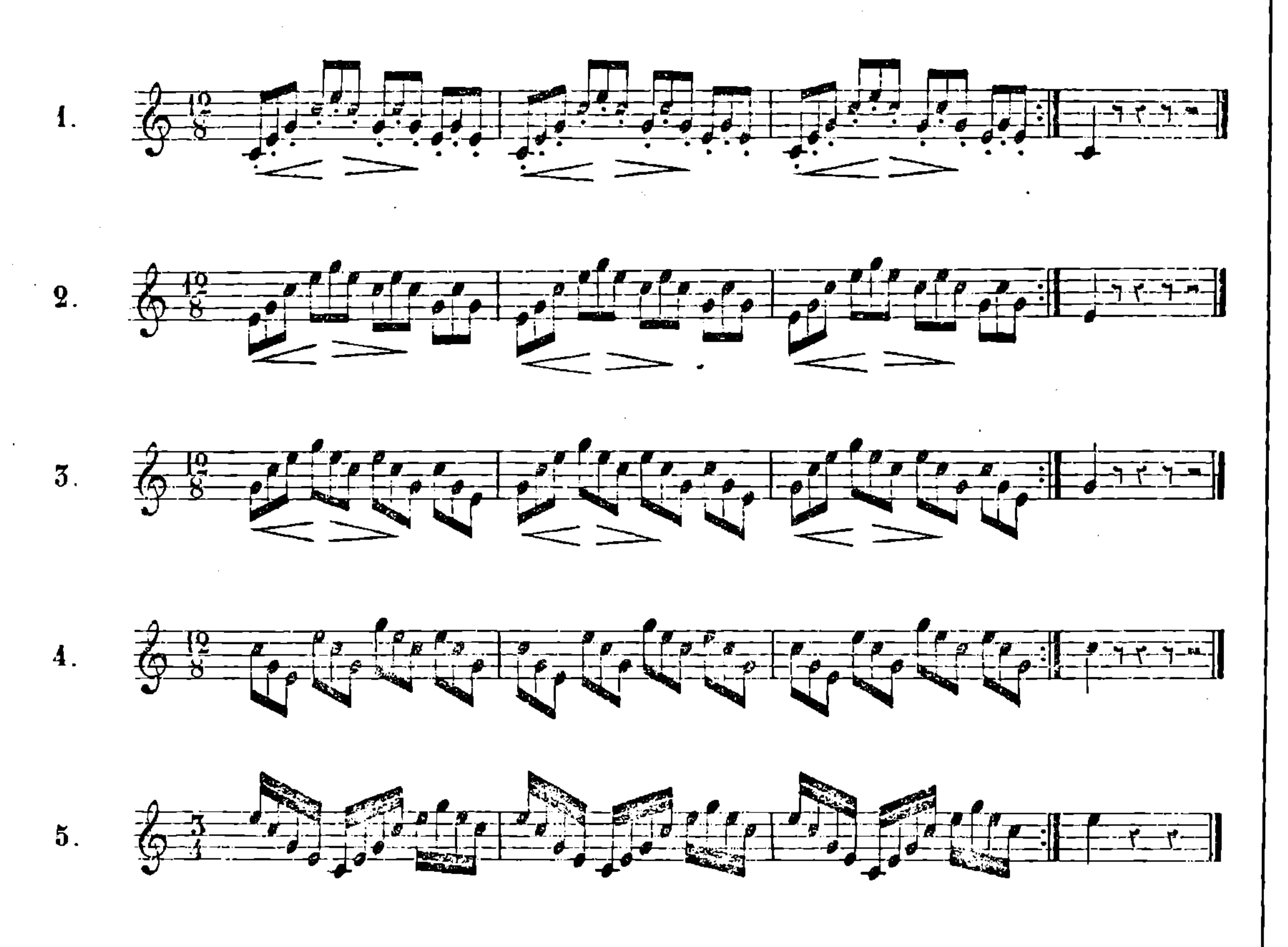
leur utilité.

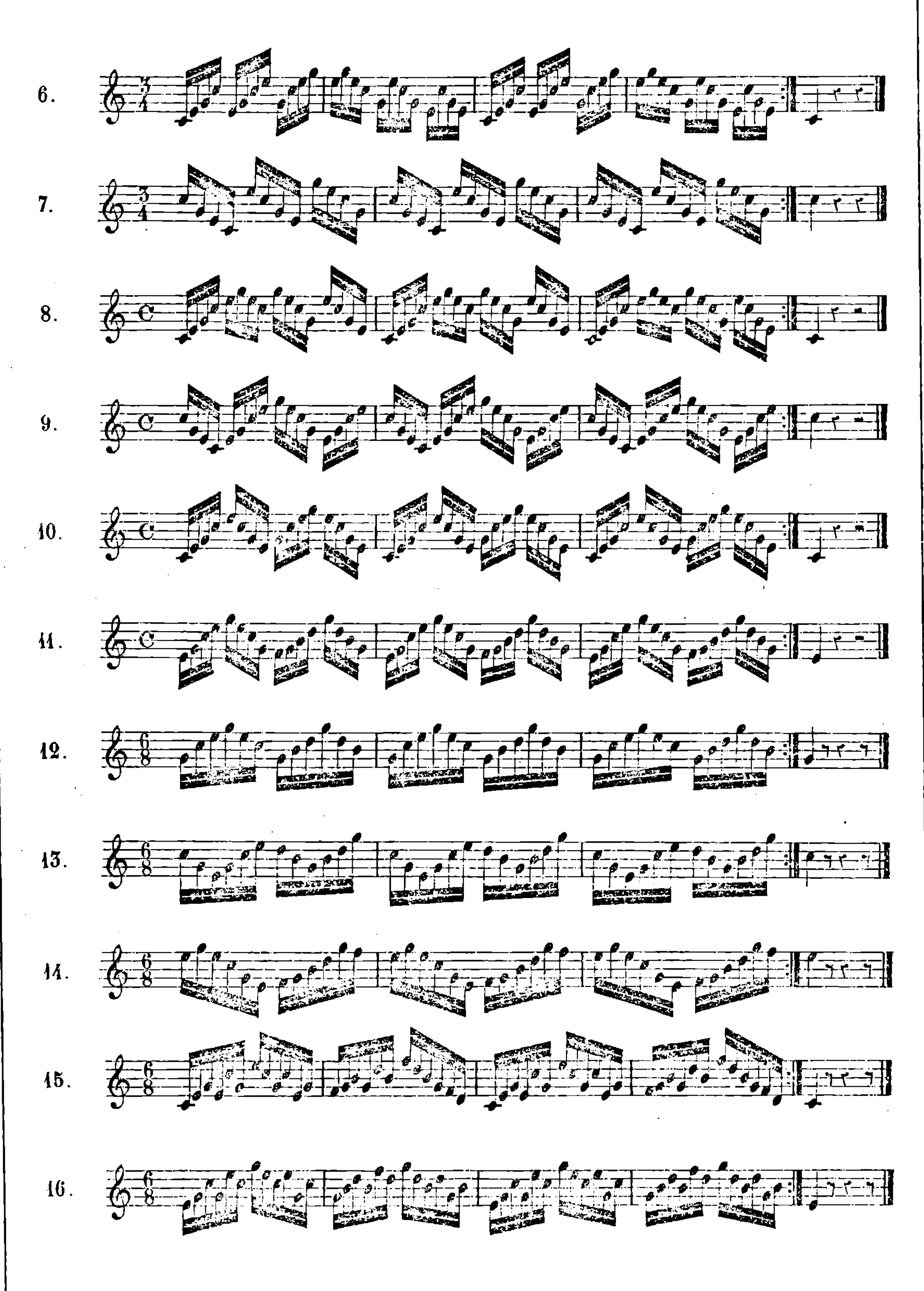
Après avoir parcouru toute l'échelle des gammes, bien des difficultés se trouveront aplanies par l'expérience pratique qu'on aura acquise; le jeu de la main sera plus facile, le coup de langue plus rapide et plus prompt; mais les gammes auront présenté à l'élève, toutes à-peu-près, la même physionomie de régularité et d'exercice, en ce que, soit en montant, soit en descendant, elles procèdent par degrés conjoints, et n'offrent aucune distance à franchir. Il aura donc à s'exercer sur des études moins uniformes et de nature à l'habituer à passer d'un ton grave à un ton aigu, et réciproquement.

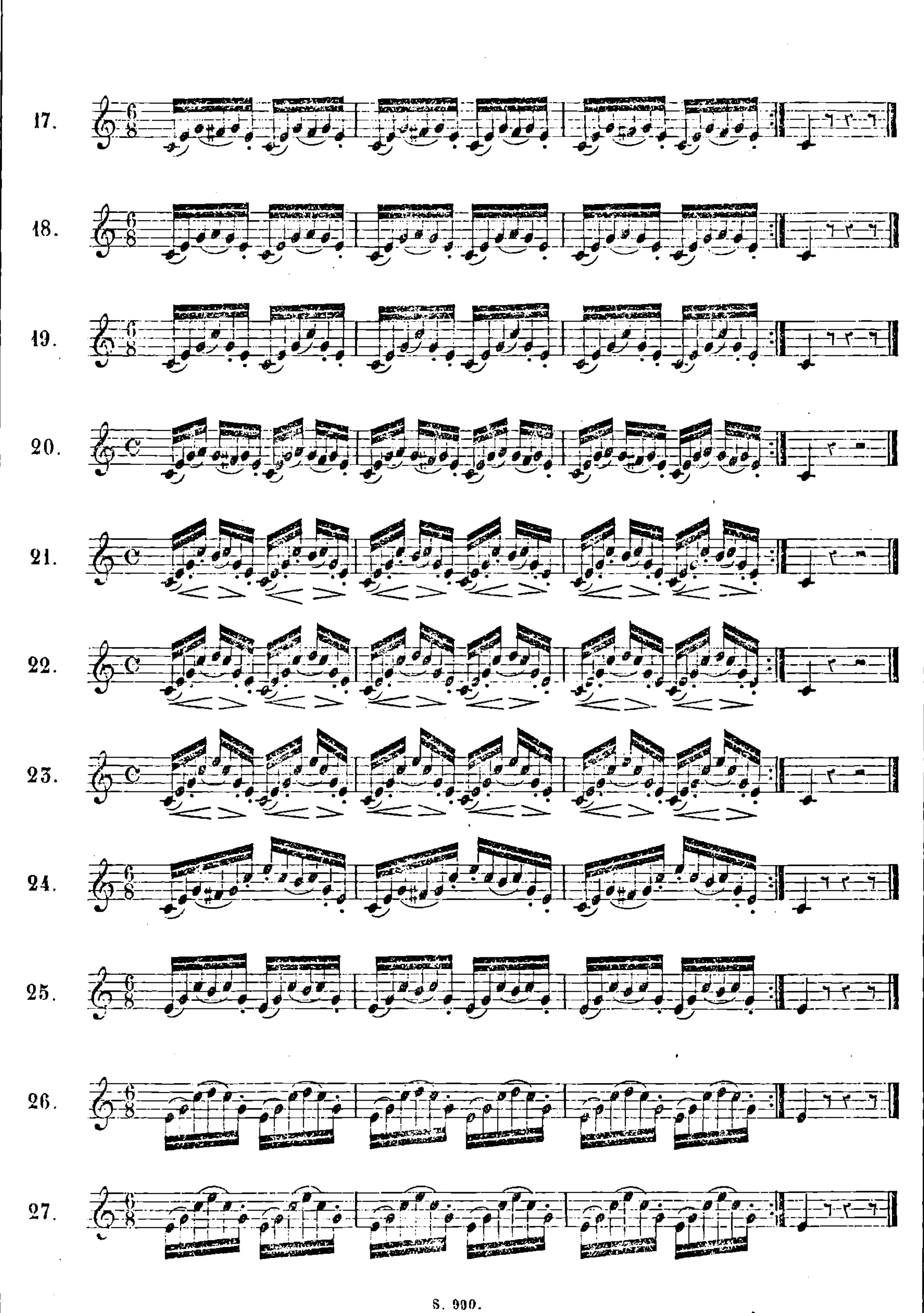
C'est dans ce but d'utilité et pour satisfaire à de nouvelles exigences, que j'ai placé ici, à la suite des gammes, une série d'accords brisés, qui faciliteront à l'élève les moyens d'ajouter à ses facultés l'aptitude nécessaire pour parcourir des intervalles inégaux, et contribueront puissamment aussi à donner du mordant à son exécution, de la force et de la légèreté à sa langue, en corrigeant, autant que possible, le vice de son organisation, qui fait qu'elle est si souvent portée à mollir.

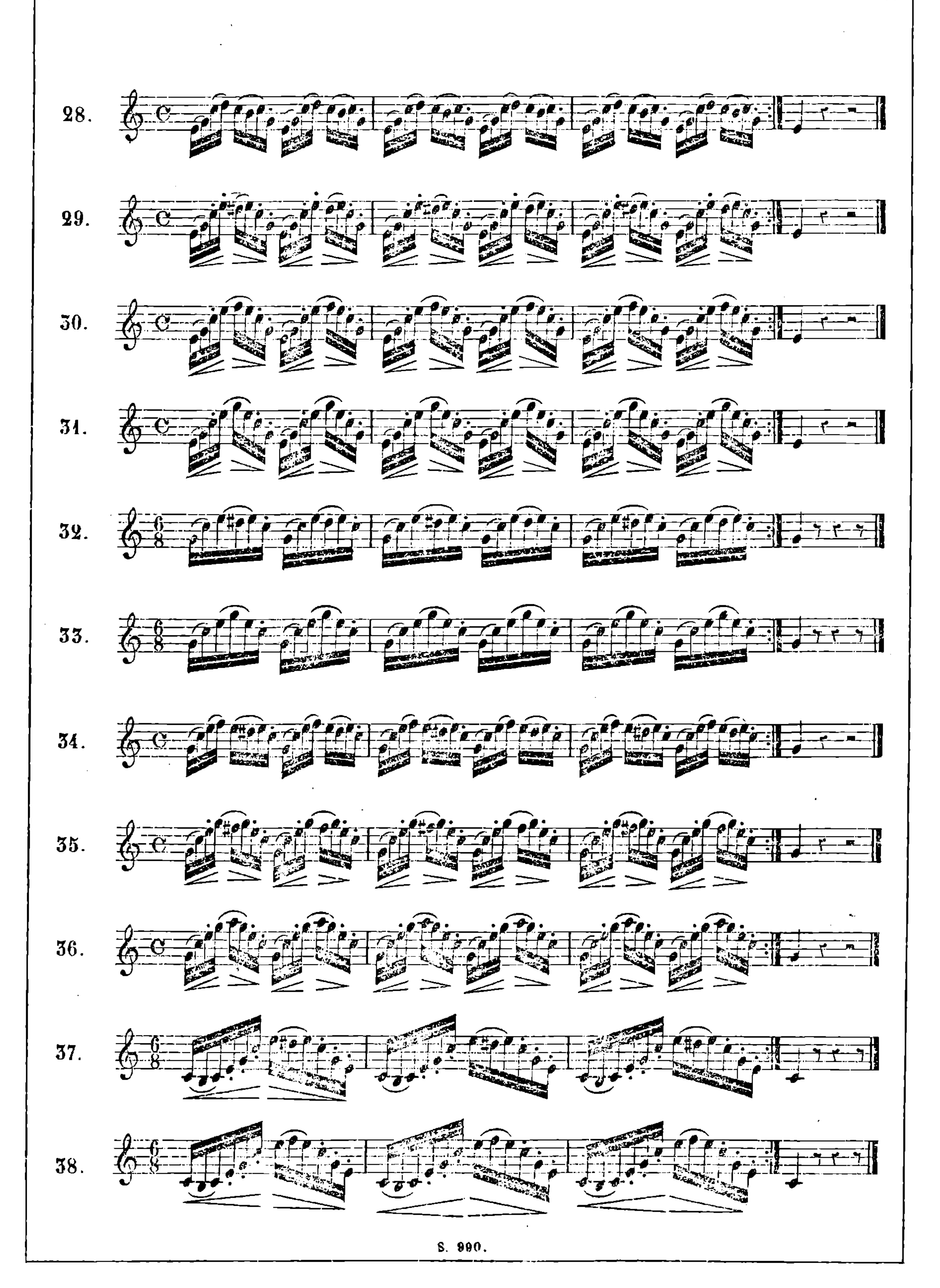
Il sera loisible à l'exécutant de varier à sa fantaisie l'articulation des seize premiers numéros qui suivent; mais ce ne sera que lorsqu'il les aura travaillés en s'en tenant scrupuleusement à l'articulation écrite, c'est-à-dire en frappant simultanément chaque note avec force et légèreté et après être parvenu à les exécuter dans un mouvement assez rapide.

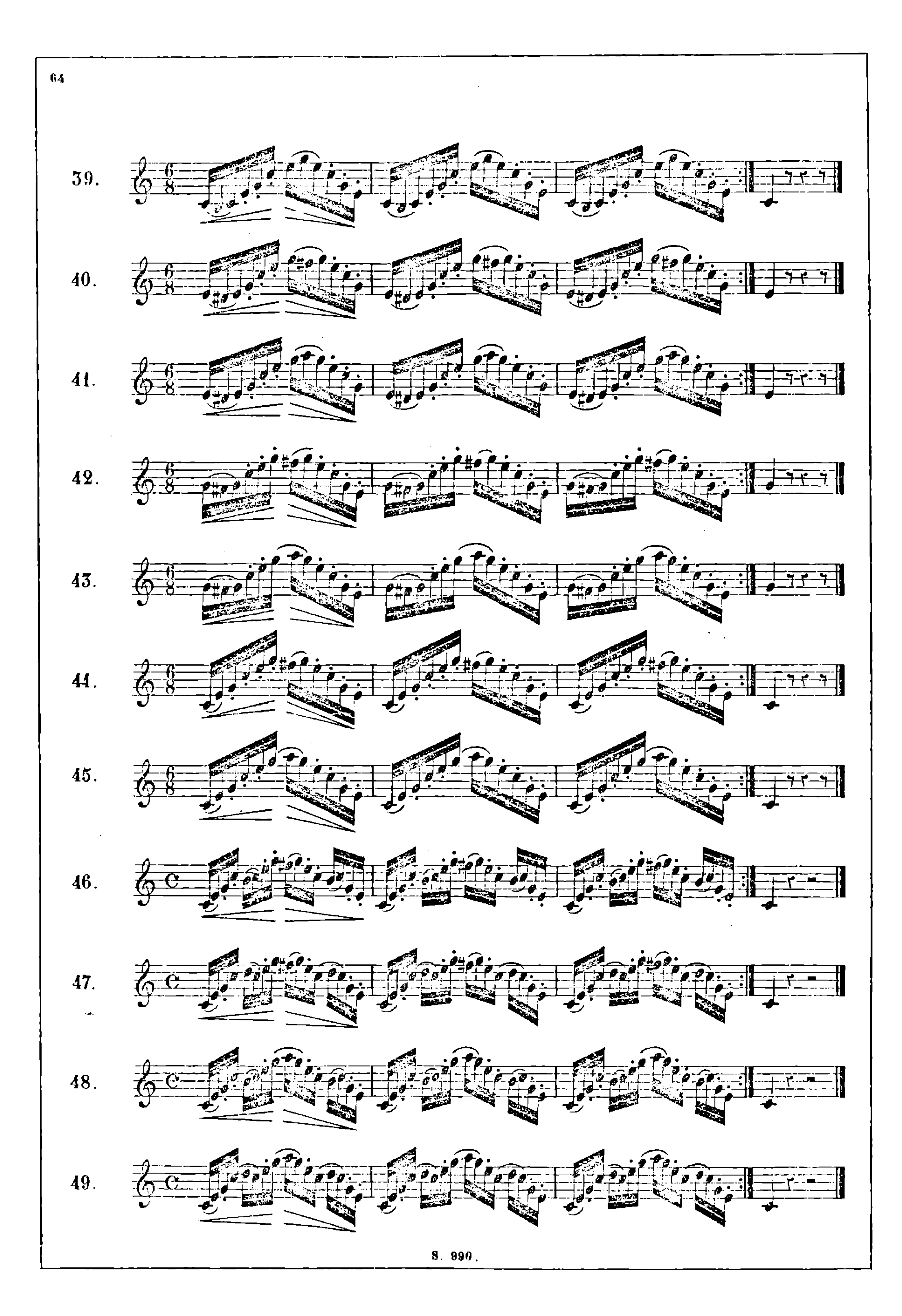
L' Articulation placée au N°1 s'applique également aux 15 Numéros suivants.

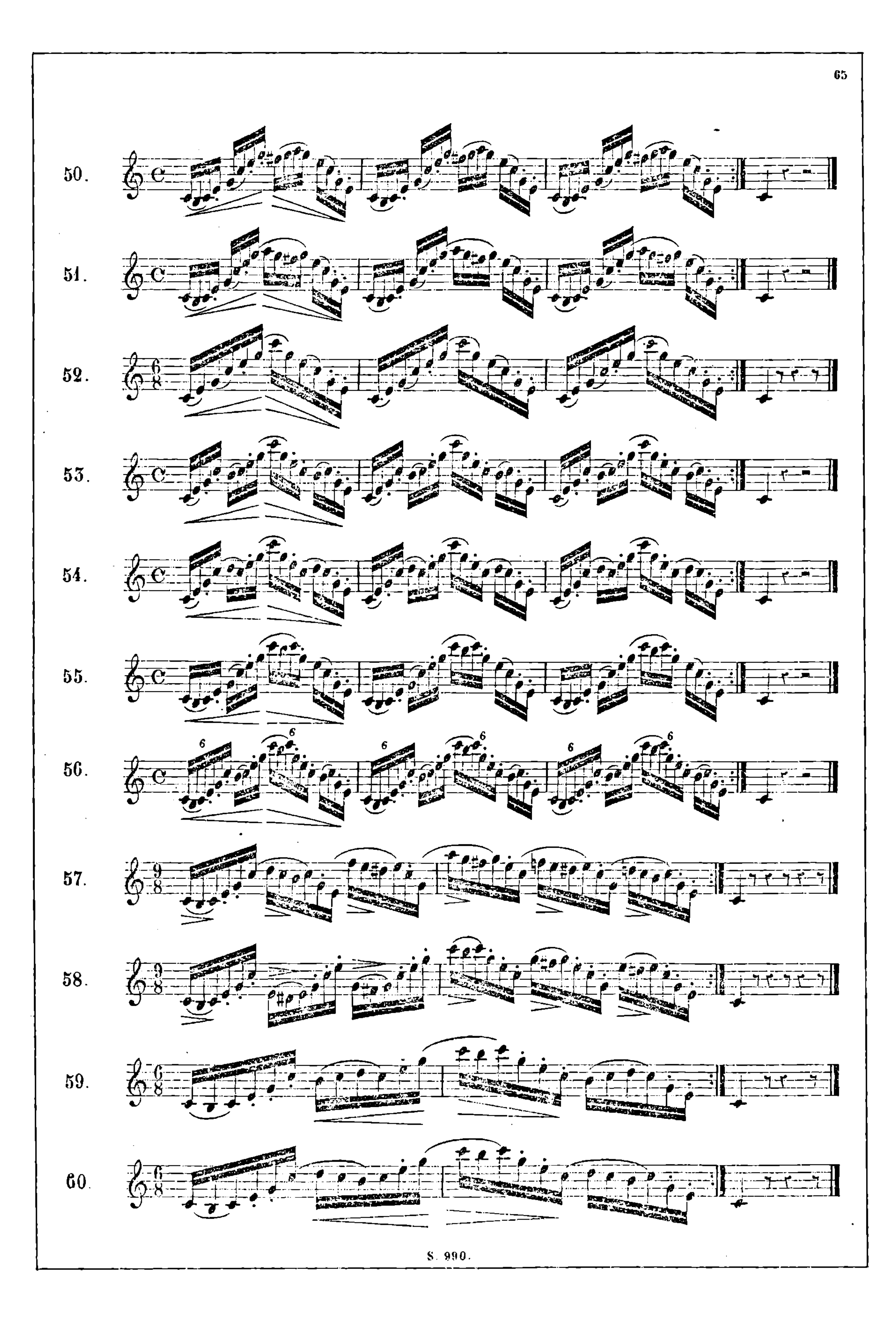



6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.


17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
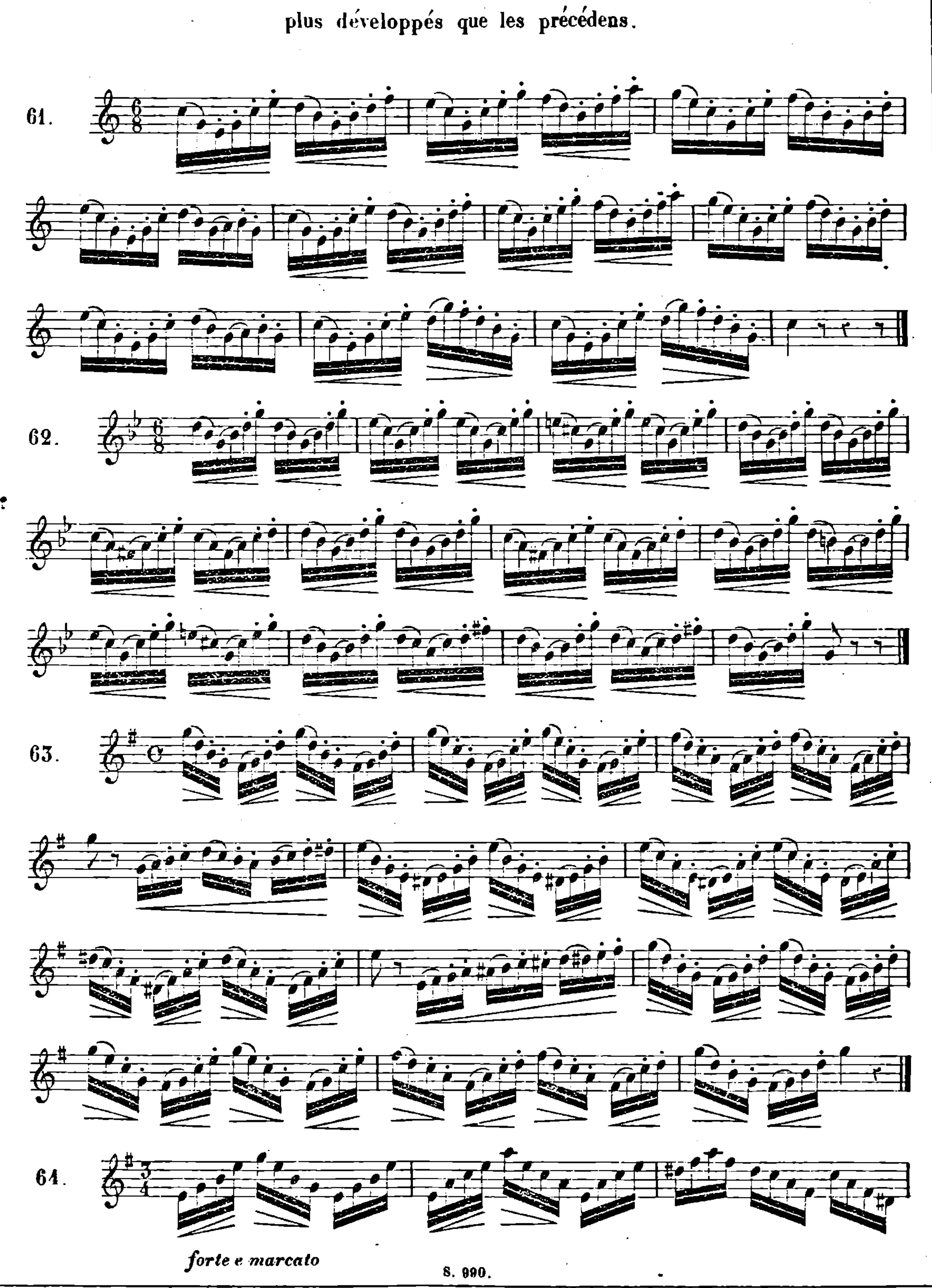

28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
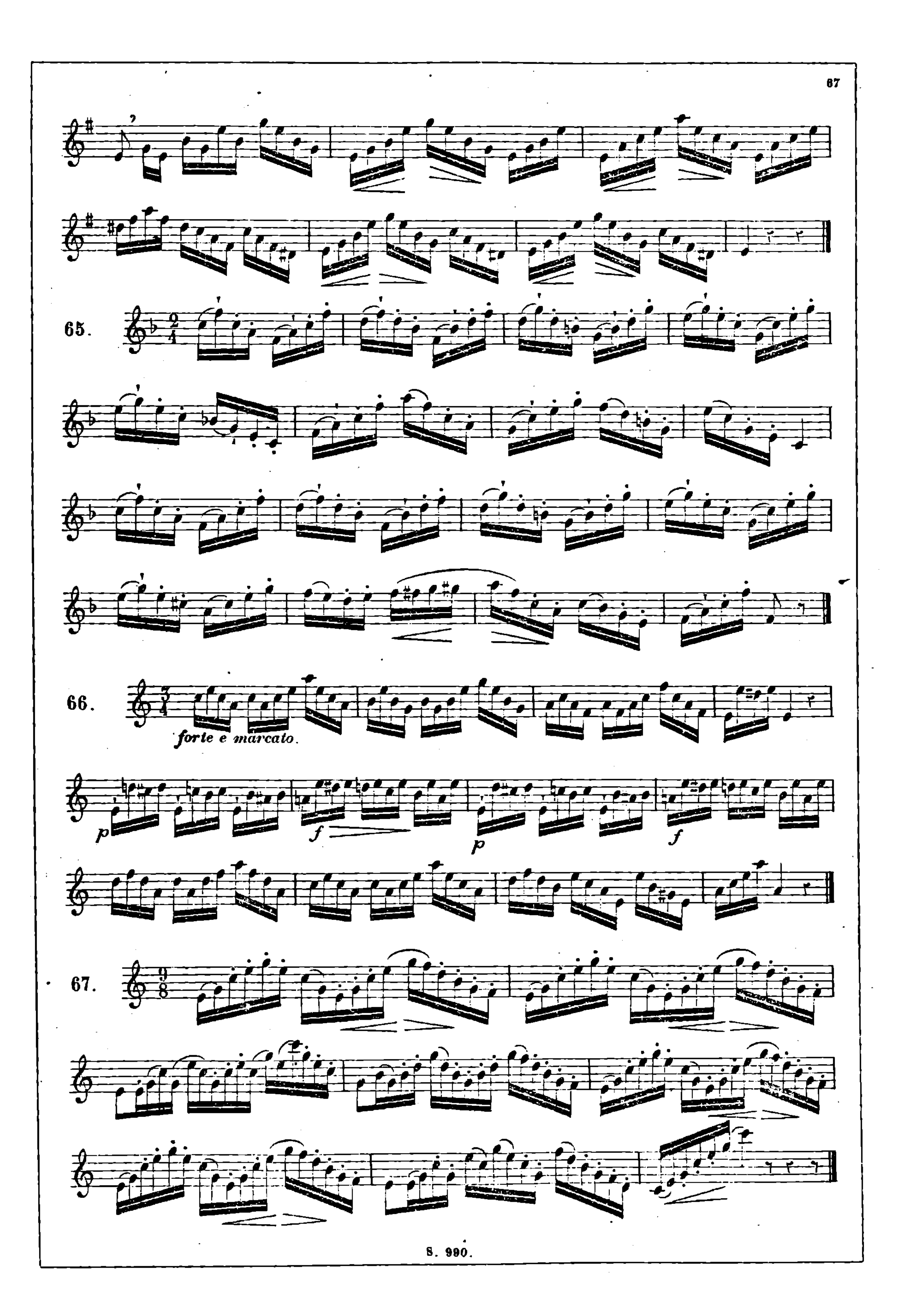

39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
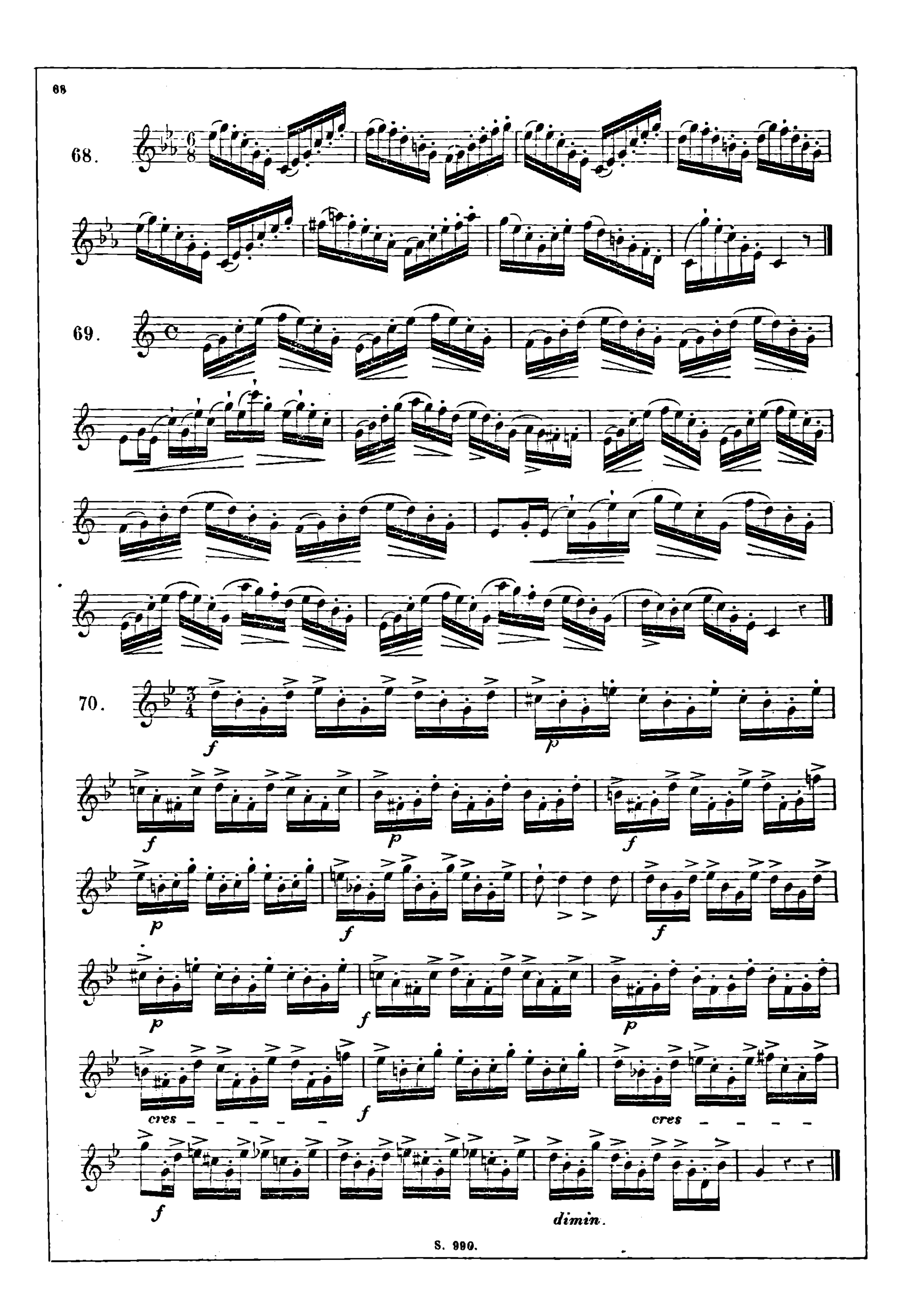


50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.

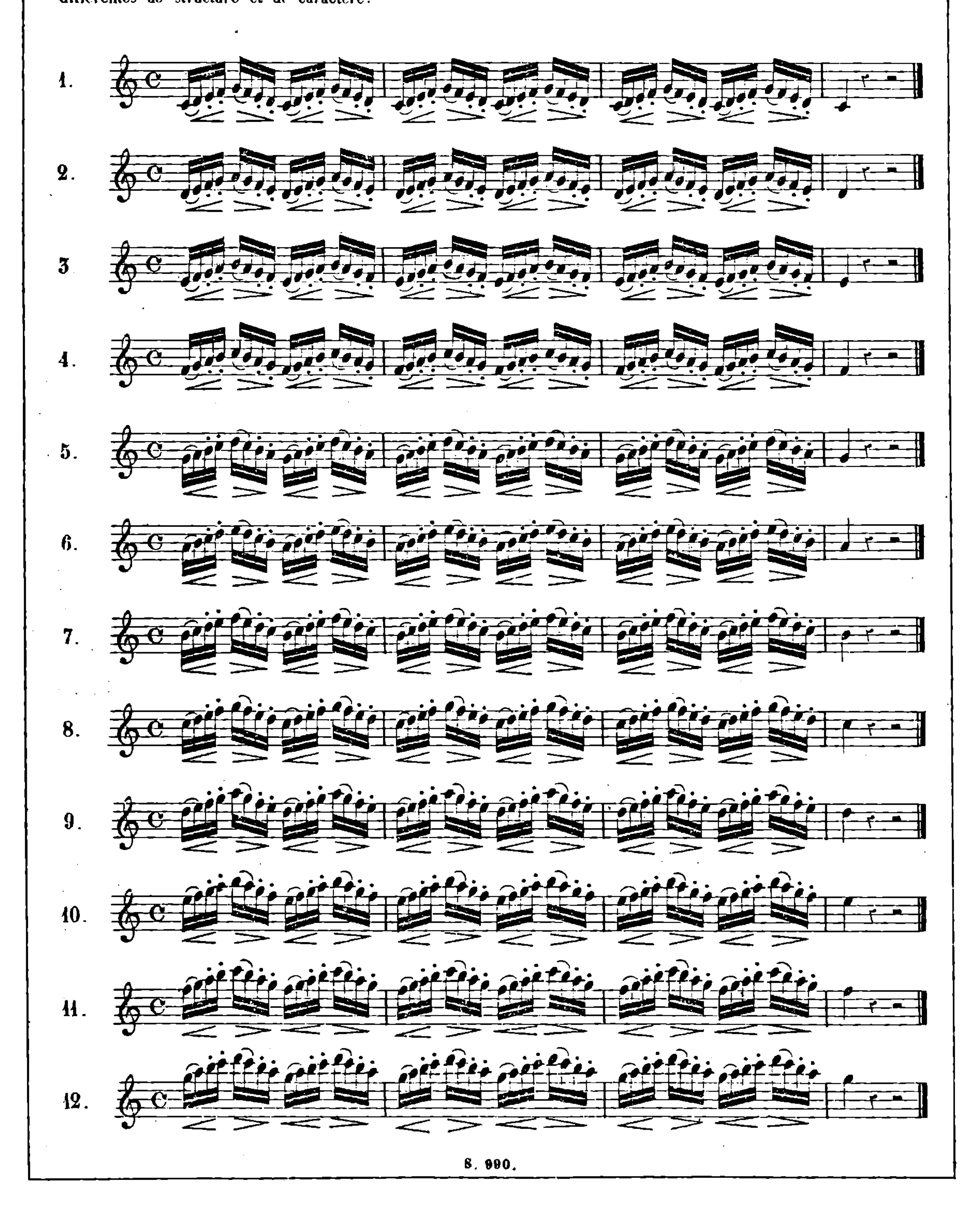
ACCORDS BRISÉS
plus développés que les précédens.




65.
66.
forte e marcato.
p
f
p
f
67.


68.
69.
70.
f
p
f
p
f
p
f
f
p
f
p
cres
f
cres
f
dimin.

De tous les exercices qui nécessitent constamment le concours de la langue et de la main, tout à la fois, l'étude des gammes est sans contredit celui auquel on a le plus besoin de se livrer journellement. Sans cela point de franchise et de netteté, point de brillant, point de justesse dans l'exécution: persuadé qu'aucun autre genre de travail ne peut y suppléer, j'ajoute ici, à celles qui précédent déjà, une série de gammes nouvelles et tout-à-fait différentes de structure et de caractère.



ARTICULATIONS

que l'on peut employer aux 12 numéros précédens.



13. 

14. 

15. 

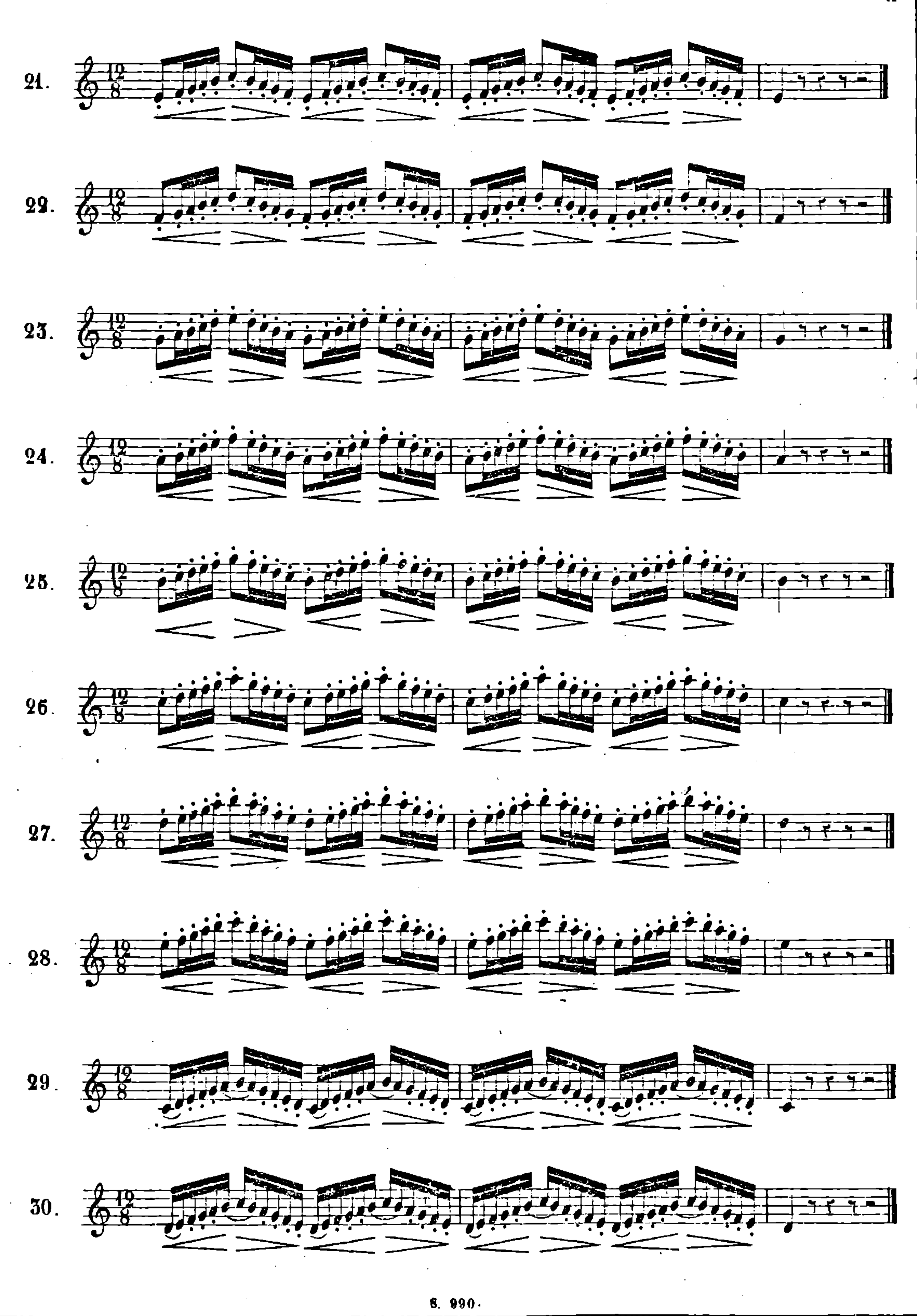
16. 

17. 

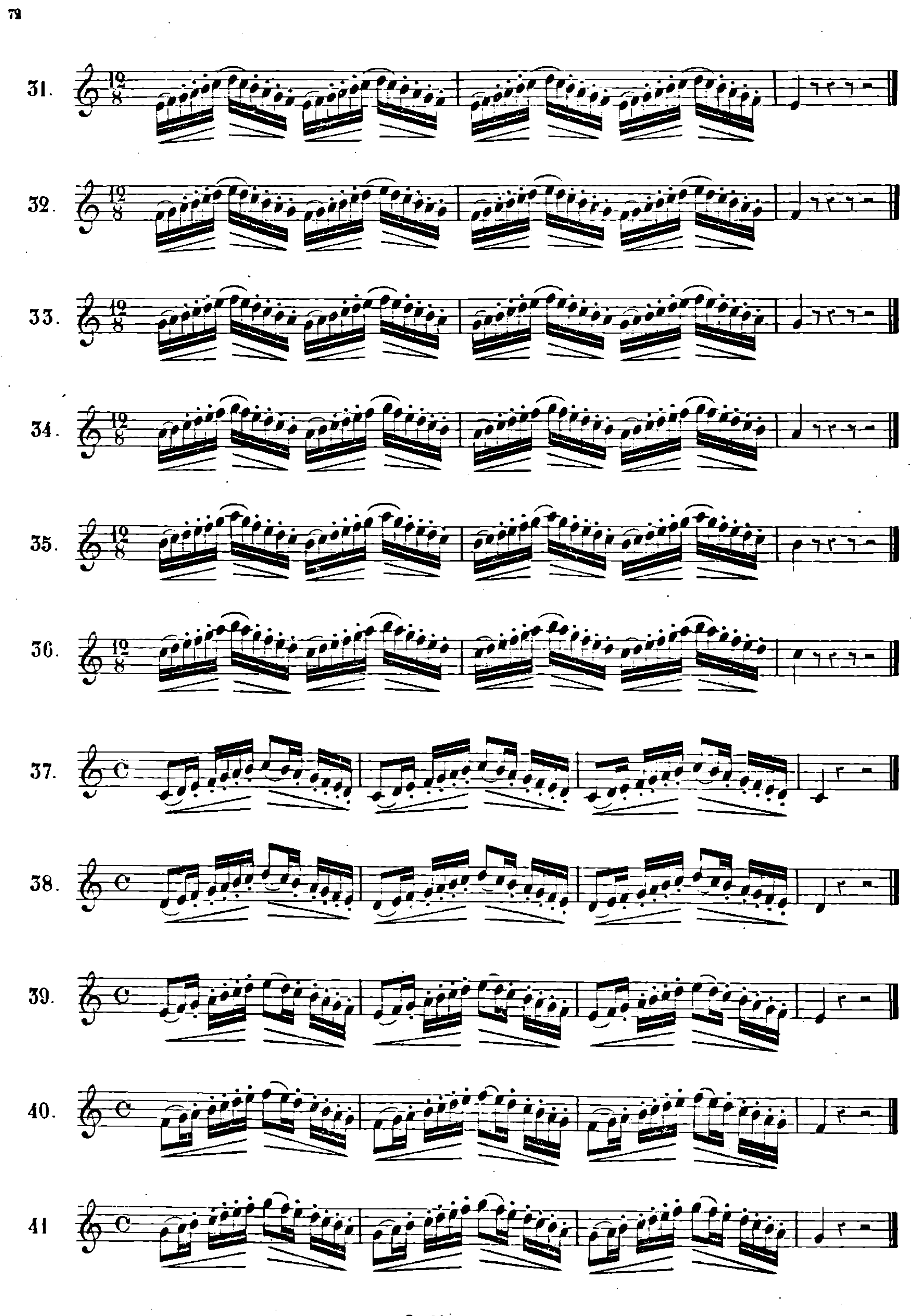
18. 

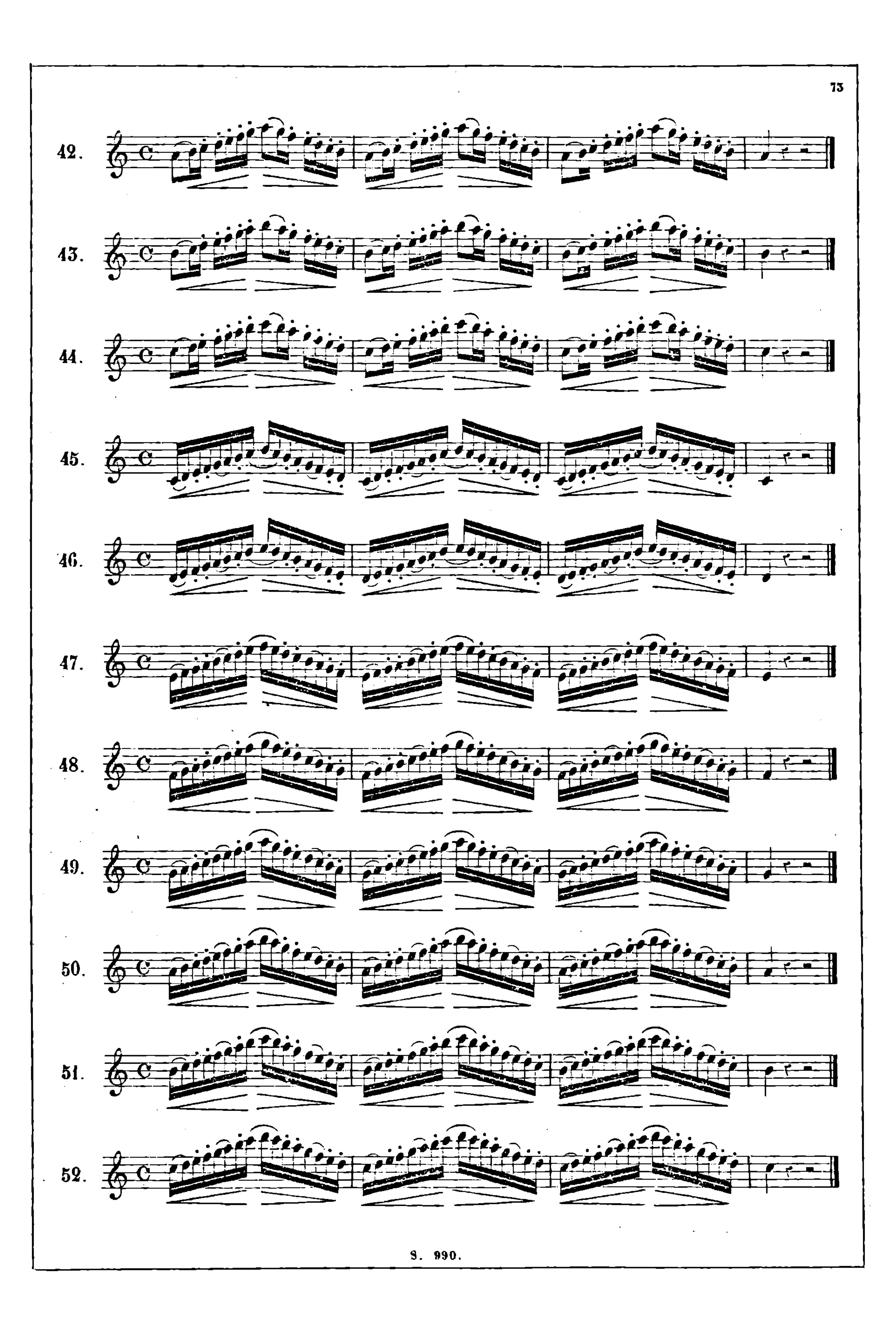
19. 

20.
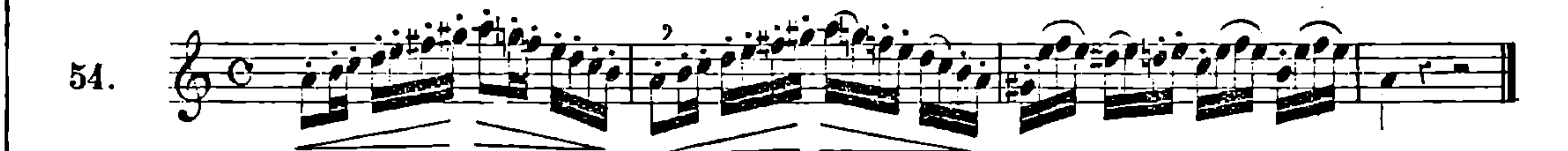


21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.


31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41


42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.

GAMMES EN DIFFÉRENS TONS.
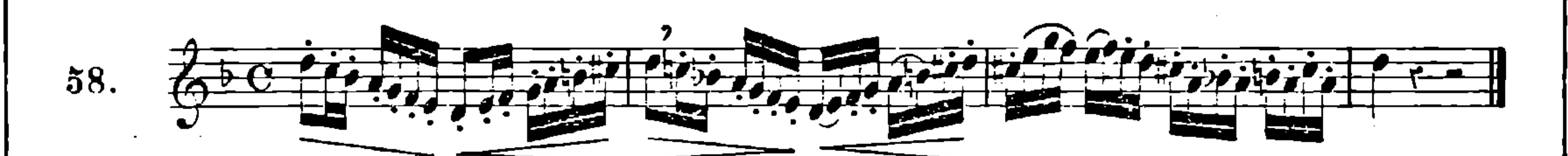
53. 

54. 

55. 

56. 

57. 

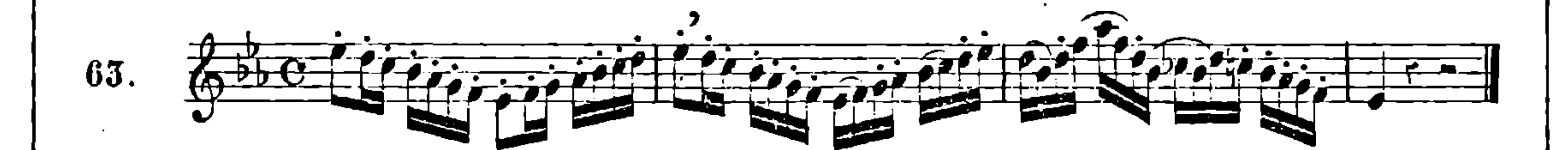
58. 
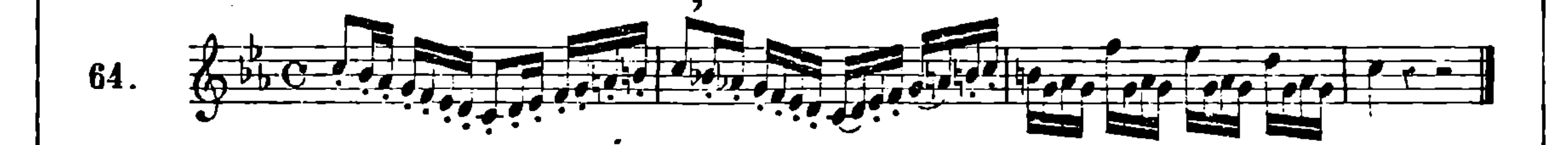
59. 

60. 

61. 

62. 

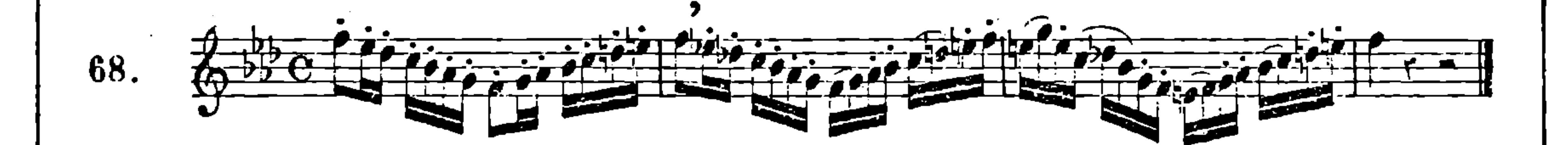
63. 

64. 
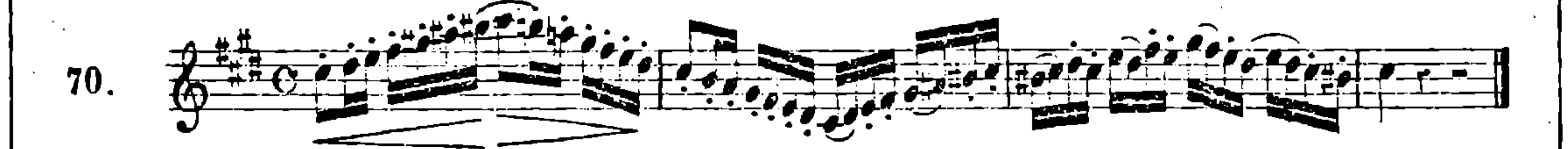
65. 

66. 

67. 

68. 

69. 

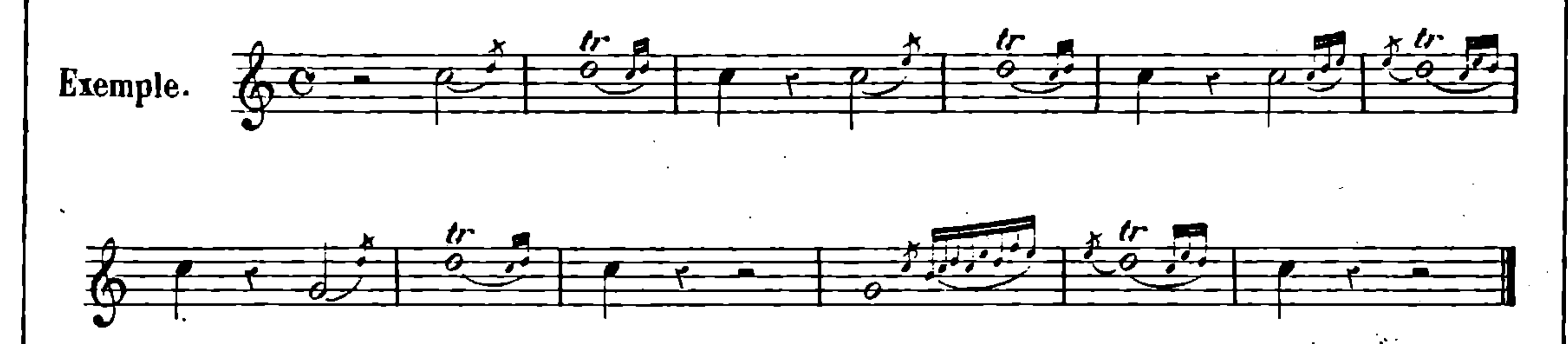
70. 

DES AGRÉMENS EMPLOYÉS DANS LA MUSIQUE. (1)
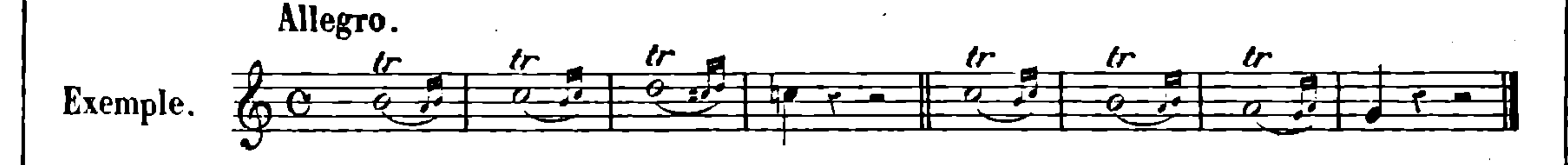
Ces agrémens sont le trille, ***le mordente***, ou brisé, le ***gruppetto***, ou petit groupe, ***l'appoggiatura***, ou petite note, et le ***portamento***, ou port de voix.

CONTINUATION DU TRILLE. (2)

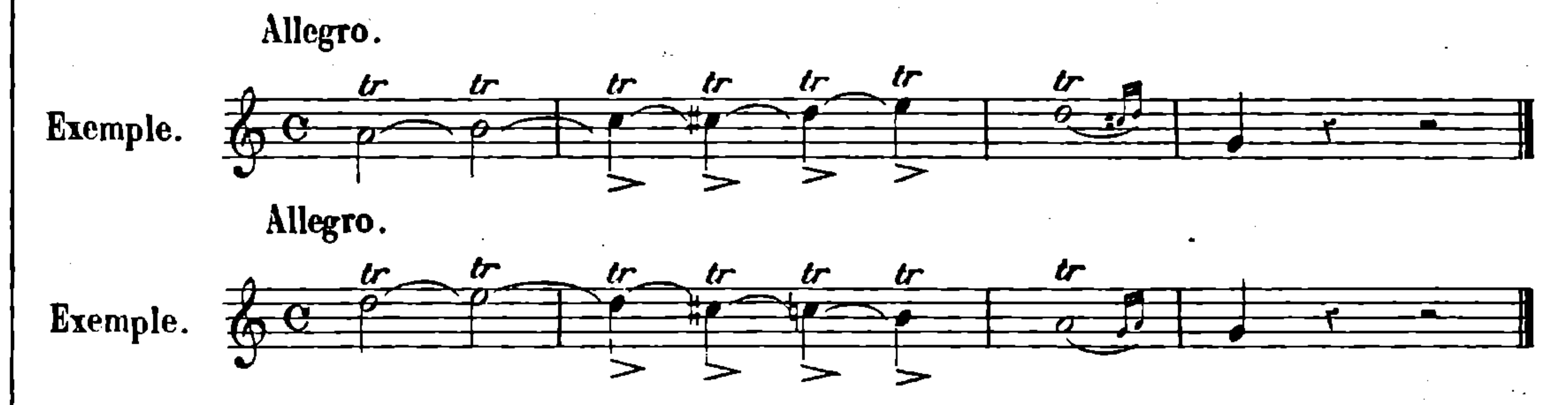
La préparation du trille consiste en une ou plusieurs petites notes qui le précédent.



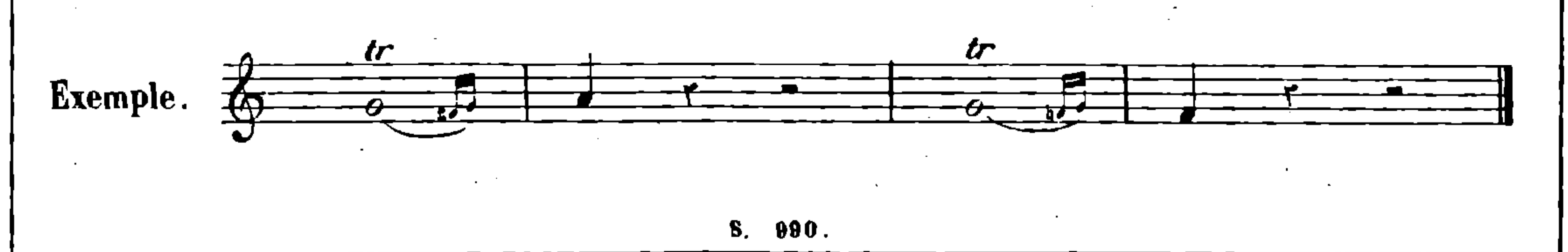
Le trille placé sur plusieurs notes formant des gammes ascendantes ou descendantes, doit se terminer ainsi lorsque ces notes ont une durée un peu longue.



Les trilles suivans exécutés dans un mouvement rapide n'ont pas besoin de terminaison.
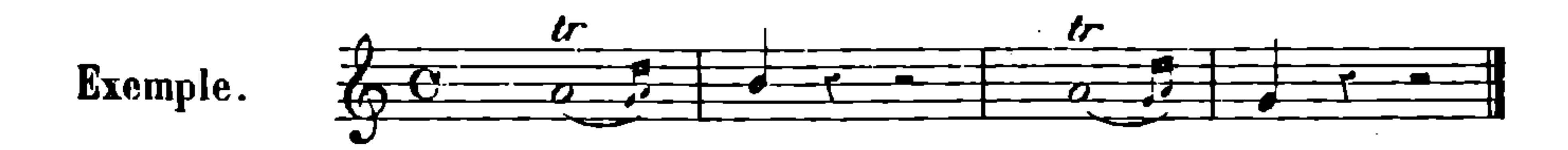


On ne s'exercera sur le trille suivant qu'après être parvenu à faire comme il faut ceux d'*Ut* et de *Ré*. Son exécution exige que le pavillon soit un peu fermé, pour que le *La* conserve autant que possible la justesse qui lui est nécessaire.
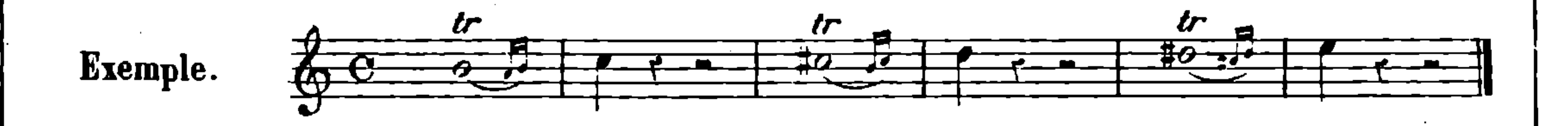


(1) Je reproduis ces agrémens d'après les principes et la définition qu'en a donnés la Méthode de chant du Conservatoire.

(2) Le commencement du Trille et la manière de le faire se trouvent à la page 34.

Le trille du *La* se fait sans déranger la main; elle ne doit s'ouvrir que pour le *Sol* qui lui sert de terminaison.

Exemple. 

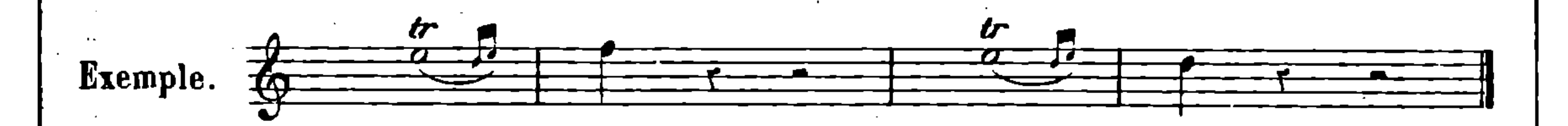
Les trilles de *Si* ♮, d'*Ut* ♯ et de *Ré* ♯ se font tous trois de la même manière: la 2e note, quoique naturelle, doit rester fermée. Il est essentiel alors que ces trilles soient commencés avec vitesse; ils seraient défectueux s'ils étaient attaqués lentement.

Exemple. 
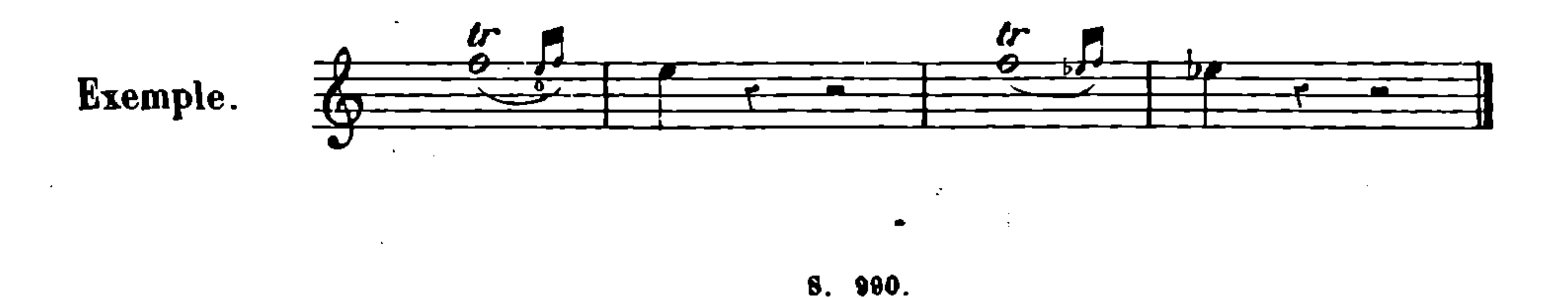
Le trille suivant placé sur le *Ré* est un des plus difficiles à exécuter avec justesse. Il faut le commencer d'abord un peu lentement, en ouvrant et en fermant alternativement le pavillon, l'accélérer peu-à-peu jusqu'à ce que la rapidité de ses battemens rende impossible de boucher la seconde note. A ce moment il sera essentiel, pour faire ce trille avec plus d'aisance, de fermer un peu le pavillon, afin de donner aux deux notes le plus de justesse possible et de leur conserver une même nuance. La main ainsi placée ne devra plus être dérangée que pour la terminaison du trille. (1)

Exemple. 

La deuxième note du trille suivant doit rester ouverte.

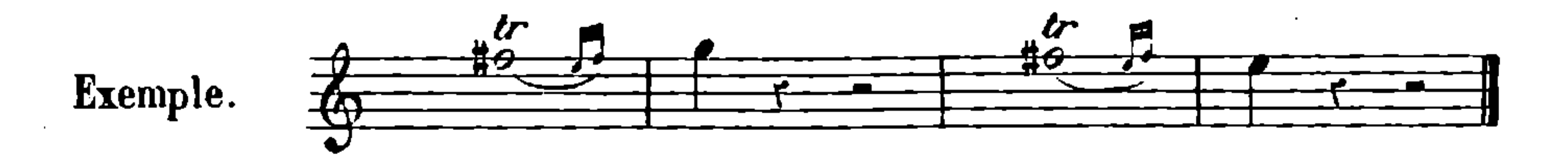
Exemple. 

Pour le trille du *Fa*, la main ne doit pas s'ouvrir sur le *Sol*.
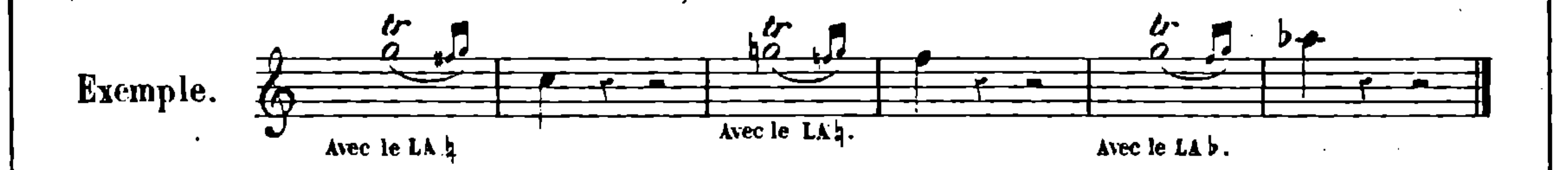
Exemple. 

(1) On s'abstiendra rigoureusement d'employer ce mode ailleurs que dans un morceau d'un caractère grave; il serait vicieux dans un mouvement vif et léger, où le trille demande à être attaqué franchement. Il faudra toutefois avoir soin de bien faire entendre le Mi ♭ lors de l'exécution des petites notes affectées à sa terminaison.

Le trille du *Fa* ♯ se fait comme celui de *Fa* naturel; la main ne s'ouvrira que pour le *Mi*, placé dans la terminaison.

Exemple. 
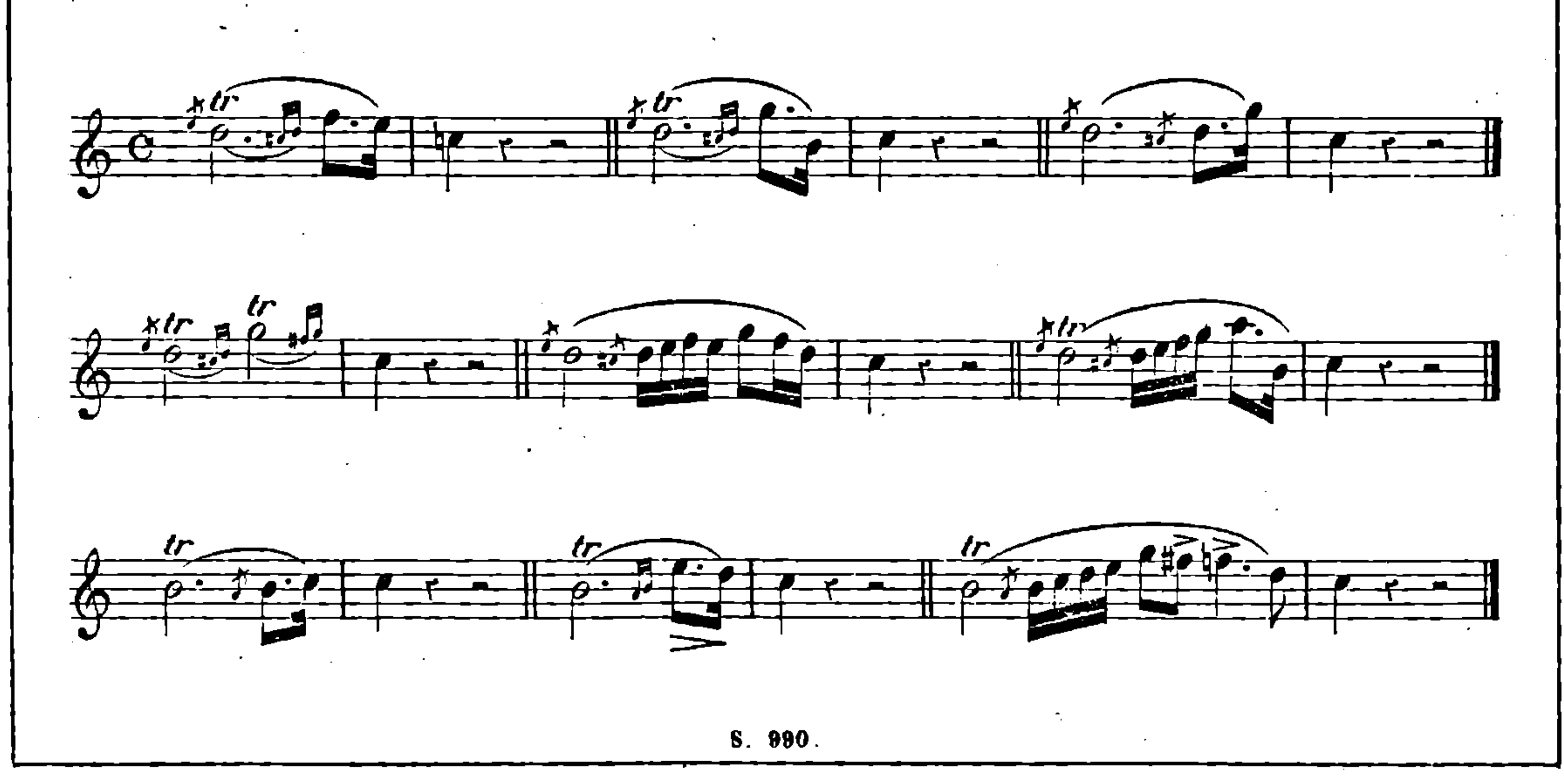
La deuxième note du trille suivant doit se faire ouverte; on fera le trille avec le *La* ♮ ou avec le *La* ♭, selon la gamme dans laquelle on jouera.

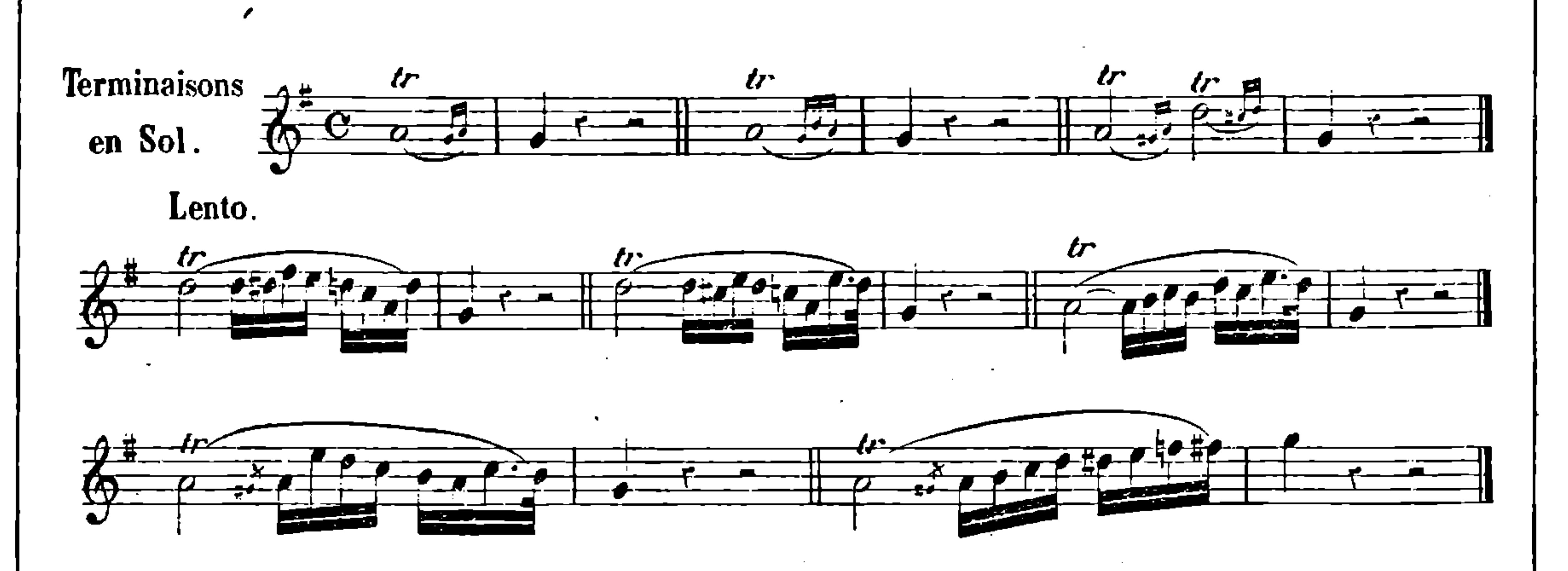
Exemple. 

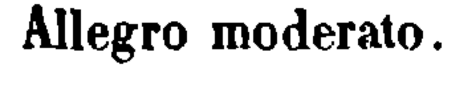
On peut encore faire d'autres trilles; mais les règles que j'ai données s'appliquent à tous ceux qui pourraient se rencontrer.
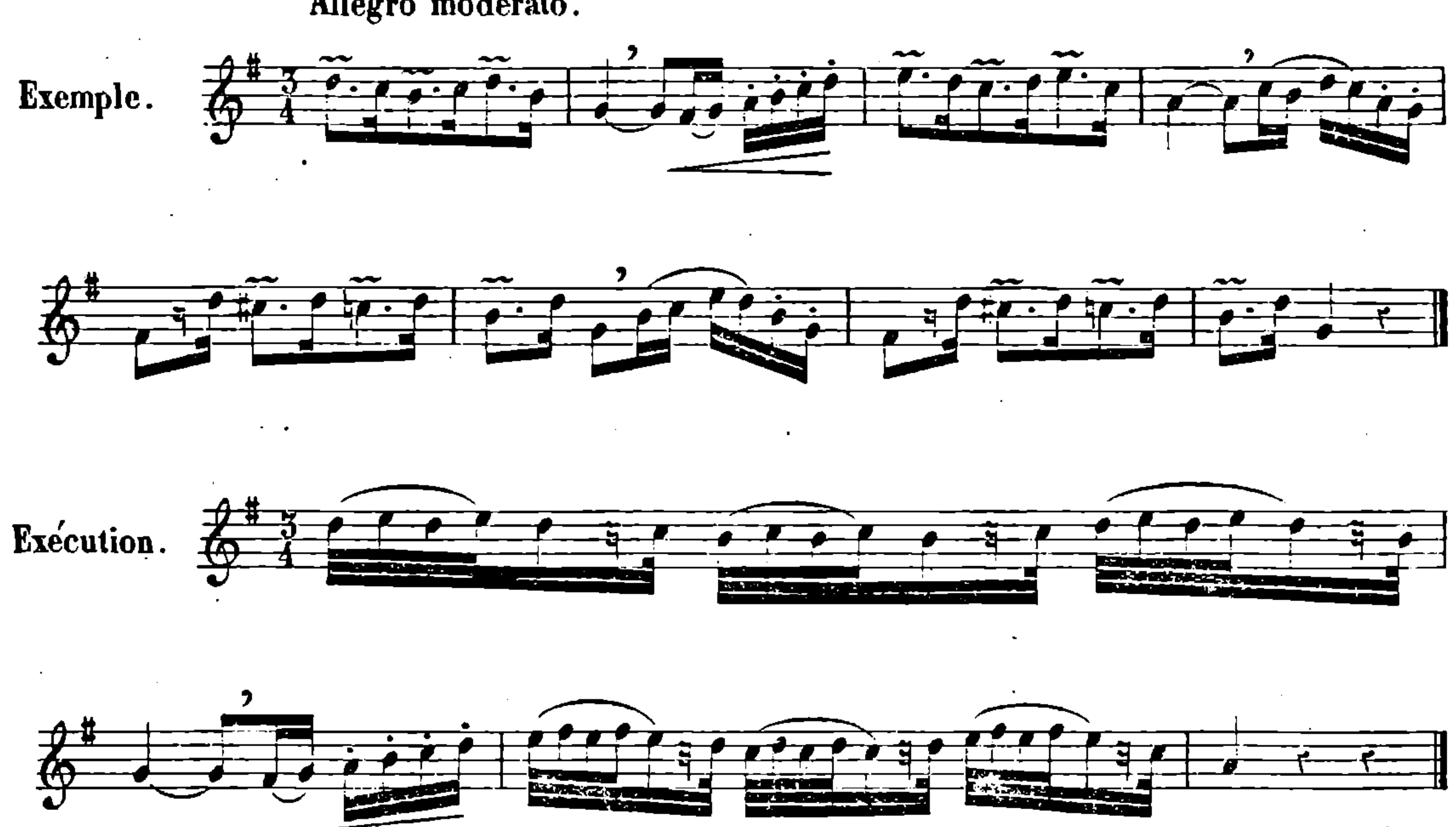
Voici quelques exemples de terminaisons moins usitées que les précédentes, et dont la forme peut paraître plus élégante; il ne faut toutefois les employer qu'avec réserve et plutôt dans les mouvemens lents. C'est donc le goût de l'exécutant qui doit le déterminer dans son choix à cet égard, et ce point est d'autant plus essentiel, qu'il suffit quelquefois d'une terminaison peu en rapport avec le style du morceau, pour en détruire tout l'effet.

TERMINAISONS EN UT.





Le *mordente*, ou brisé, est une sorte de trille qui s'attaque et s'interrompt subitement, sans préparation ni terminaison. On l'indique par le signe , ou par celui du trille.



J'engage les élèves à s'exercer de bonne heure au travail du trille, sans se laisser rebuter par la difficulté plus ou moins grande qu'il pourra leur présenter. Cet agrément, l'un des plus brillans de la musique est celui qui convient le mieux pour terminer une phrase, et qui contribue le plus puissamment aussi à lui donner de la légèreté et de l'élégance. De plus, le trille, fait comme je l'ai indiqué, facilite encore l'exécution des *Gruppetti* et des traits composés de plusieurs notes coulées; il est indispensable enfin à tout instrumentiste qui, parvenu à un certain degré de talent, veut exécuter convenablement les œuvres difficiles des meilleurs compositeurs.
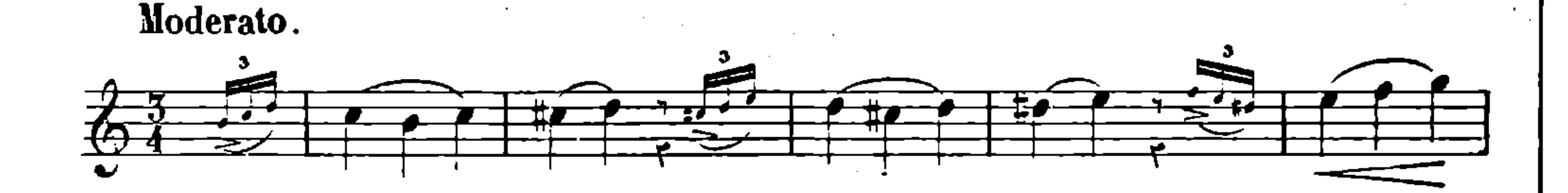
DU GRUPPETTO,
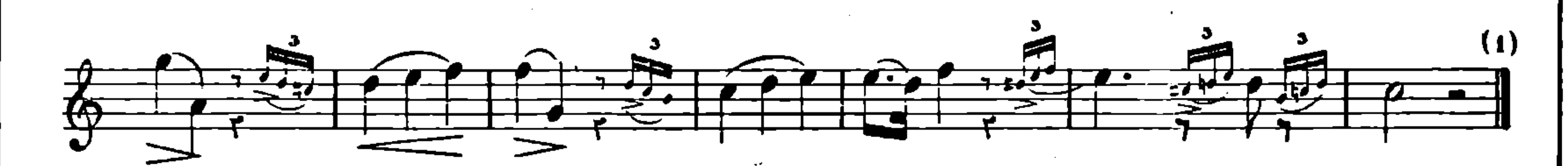
ou petit groupe.

On nomme ainsi l'assemblage de plusieurs petites notes réunies entr'elles par degrés conjoints, soit en montant, soit en descendant.

On distingue deux espèces de *Gruppetti* savoir 1º Celui qui, composé de trois petites notes, doit renfermer l'intervalle d'une tierce mineure ou diminuée; la tierce majeure étant d'un effet trop dur, son exécution exige que la première note soit plus accentuée que les autres; il suffit seulement d'appuyer légèrement sur cette note sans trop forcer ni prolonger le son.

La Tierce mineure est composée d'un ton et demi, et la tierce diminuée de deux demi-tons inégaux.





2º Celui de quatre notes renfermant entr'elles l'intervalle d'une tierce majeure, mineure ou diminuée.

La Tierce Majeure est formée de deux tons.

Ce *Gruppetto* d'un effet plus brillant que celui de trois notes est aussi d'un usage plus fréquent; comme le trille il ajoute à la musique un de ses plus riches ornemens.

L'art de combiner heureusement les sons ouverts avec les sons bouchés demande beaucoup d'habileté et d'adresse et rend l'exécution des *Gruppetti* assez difficile.

Pour produire la première note de ce *Gruppetto*, la main demeurera dans la position où elle s'est placée pour faire la note sur laquelle il repose; c'est-à-dire que si cette note est ouverte, la première du *Gruppetto* se fera ouverte; si, au contraire, elle est bouchée, la première note du *Gruppetto* se fera également bouchée, observant bien de passer rapidement sur la première note du *Gruppetto*; c'est précisément le contraire de ce qui a été recommandé pour le *Gruppetto* de trois notes.

Le *Gruppetto* de 3 notes se marque toujours en entier. Quant à celui de quatre notes on l'indique ordinairement par le signe ∾, auquel, selon le cas, on ajoute un ♯ ou un ♮ pour avertir que la troisième note doit en être affectée.

Je vais offrir dans un tableau synoptique une suite d'exemples de *Gruppetti* placés sur les différens degrés de la gamme, afin de tracer avec précision la position que doit prendre la main dans le pavillon, en les exécutant.

La ligne horizontale qui suit immédiatement le signe placé sur la première note de chaque mesure, est pour indiquer qu'il doit y avoir une identité parfaite, quant à la position de la main dans le pavillon, entre les notes placées au dessous de cette ligne et la note affectée de ce signe.

(1) Ce Gruppetto s'écrit ainsi, mais il s'exécute comme je l'ai noté plus haut.
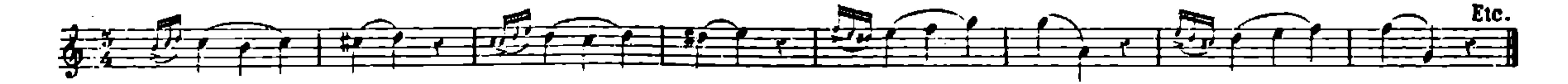




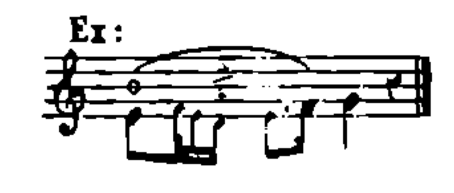
TABLEAU SYNOPTIQUE.

INDICATION. — EXÉCUTION. — INDICATION. — EXÉCUTION.

Lento.

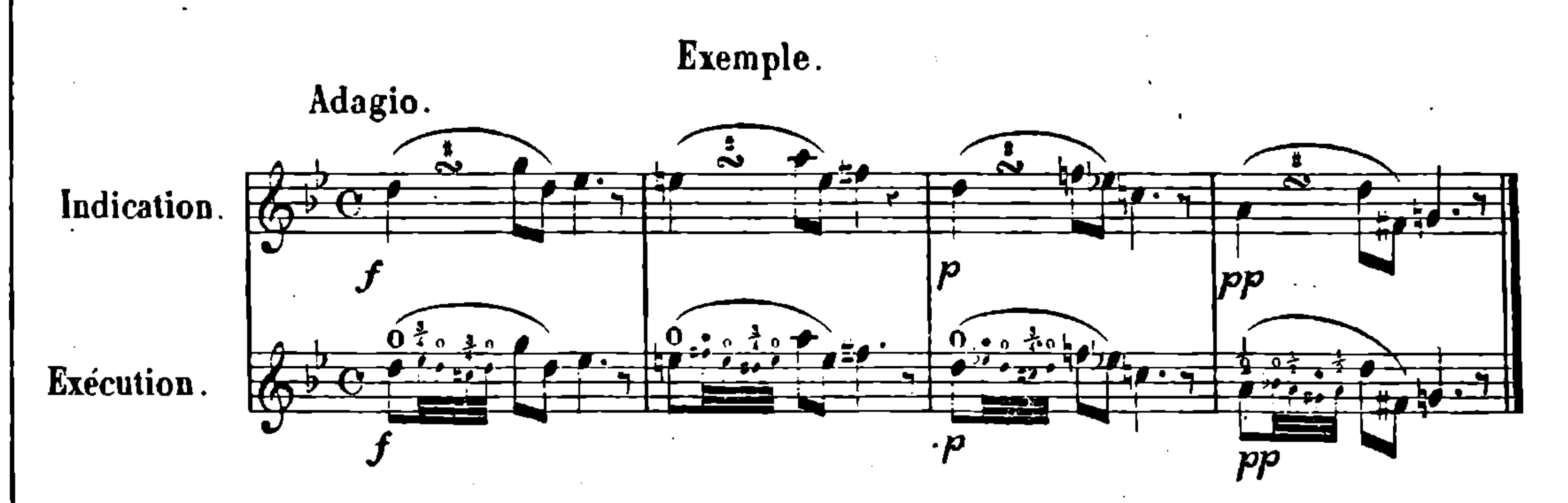
Pour parvenir à exécuter ces *Gruppetti* avec facilité, il faut, comme je l'ai dit plus haut, passer rapidement sur la première note et ne lui donner que la valeur d'une triple croche.

Ex:



Il ressort donc suffisamment des détails dans lesquels je suis entré, que l'exécution de ces *Gruppetti* exige un jeu tout spécial de la main dans le pavillon; cependant, il est des cas, et c'est surtout dans les morceaux lents, où la première note du *Gruppetto* se fait selon les règles ordinaires, sans qu'on ait besoin de recourir aux moyens artificiels dont je viens de parler; c'est lorsqu'on veut donner de l'ampleur au *Gruppetto* et en faire entendre distinctement toutes les notes.
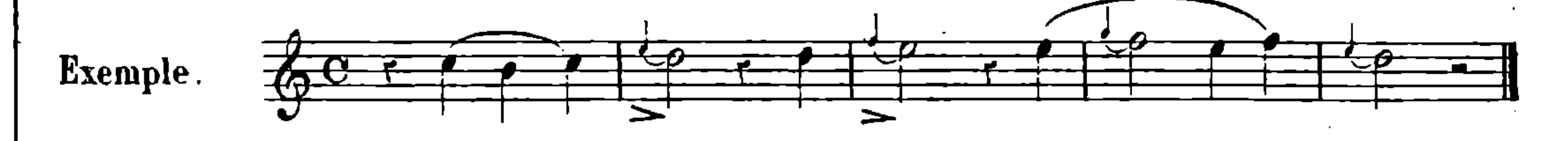
Exemple.
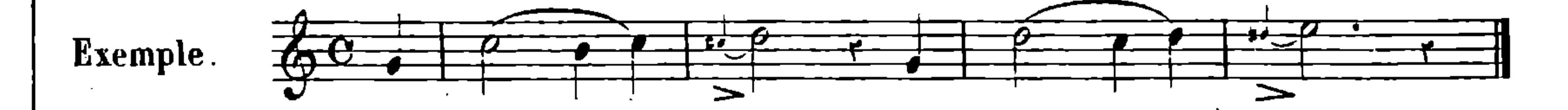


En général, le mouvement des *Gruppetti*, comme des autres notes d'agrément, est subordonné à la lenteur ou à la vivacité des phrases musicales, à leur expression et au caractère du morceau où ils sont placés dans un Adagio par exemple, on les fera plus lentement que dans un morceau vif.

DE L'APPOGGIATURA,
ou petite note.
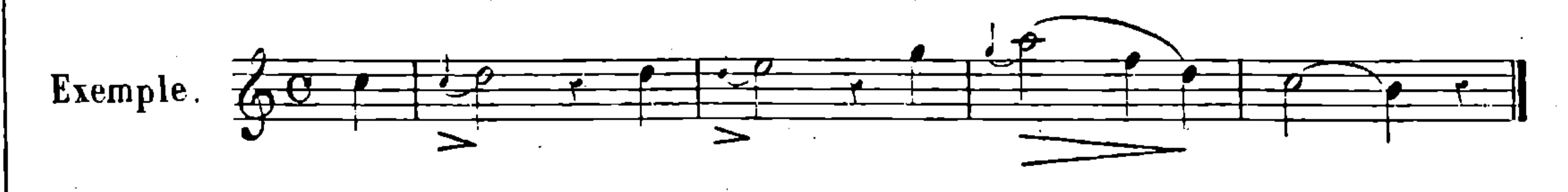
La petite note appelée par les Italiens *Appoggiatura* se place au dessus ou au dessous de la note à laquelle elle est jointe; elle peut lorsqu'elle se trouve placée au dessus de la note qui la suit former avec elle l'intervalle d'un ton ou seulement d'un demi ton.
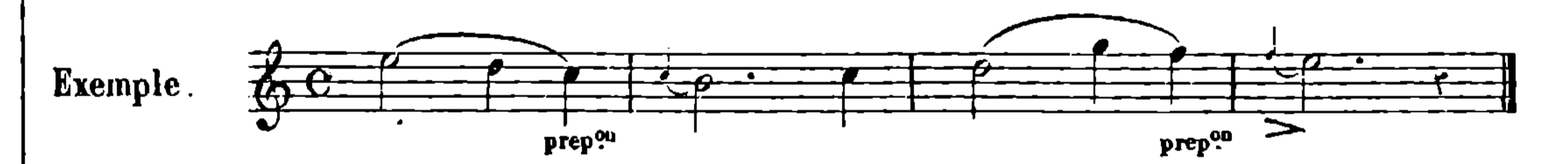


Elle doit toujours être à un demi ton de distance lorsqu'elle est placée au dessous.



Elle comporte aussi l'intervalle d'un ton lorsque cette note se répète.



L' *Appoggiatura* est préparée lorsqu'elle est précédée d'une note placée au même degré qu'elle, alors elle vaut la moitié de la note dont elle est suivie, et cette note perd d'autant de sa valeur.



L' expression musicale exige que la petite note, surtout celle au dessus, soit plus accentuée que la note qui la suit. Le nom de cet agrément dérivé du verbe italien *Appoggiare* (appuyer) indique suffisamment la nuance qui lui est propre, nuance difficile à saisir et dont l'expression plus ou moins parfaite dépend du sentiment de l'exécutant.

Allegretto grazioso.



Toutes les notes sous lesquelles le signe > se trouve placé sont des *Appoggiature*
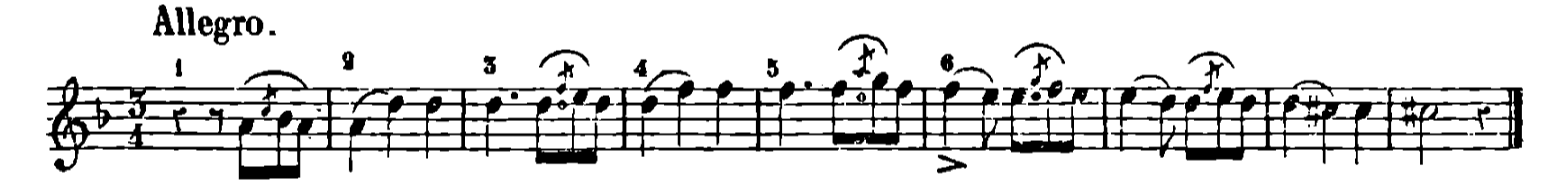
Les compositeurs devraient en général ne se servir de petites notes qu'avec beaucoup de réserve; leur emploi trop fréquent peut nuire à l'intelligence des élèves et les empêcher de donner à ce qu'ils jouent sa véritable expression. Pourquoi ne pas écrire les *Appoggiature* en toutes notes? Peu importe à l'exécutant que cet agrément compte dans un accord quelconque ou qu'il doive être considéré comme note de passage. Il serait d'autant plus convenable de noter réellement l'*Appoggiatura*, surtout lorsqu'elle est simple, qu'alors l'exécutant ne pouvant manquer de lui donner sa valeur exacte, traduirait plus fidèlement la pensée de l'auteur et serait moins exposé à s'écarter des règles consacrées par le bon goût.

La petite note brève diffère beaucoup de l'*Appoggiatura*, en ce qu'elle doit toujours être faite rapidement, quelque soit du reste le caractère du morceau où elle est employée.

Pour l'exécuter avec précision, il faut faire application des moyens que j'ai indiqués plus haut, à l'article du *Gruppetto*, en ce qui concerne le jeu de la main droite, qui doit être invariablement dirigée comme pour faire la note à laquelle se trouve annexée la petite noto brève.
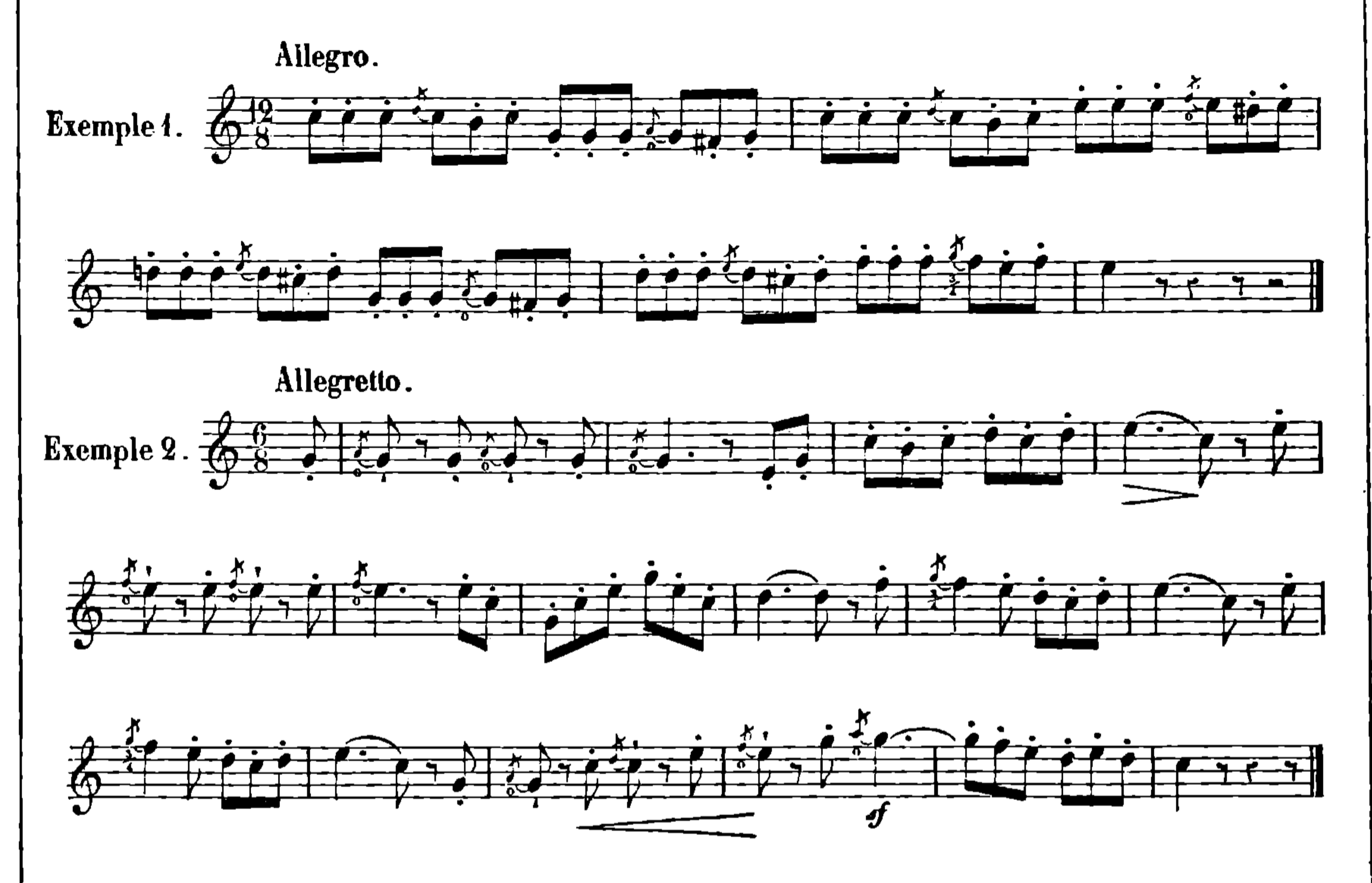
Exemple.

Allegro.



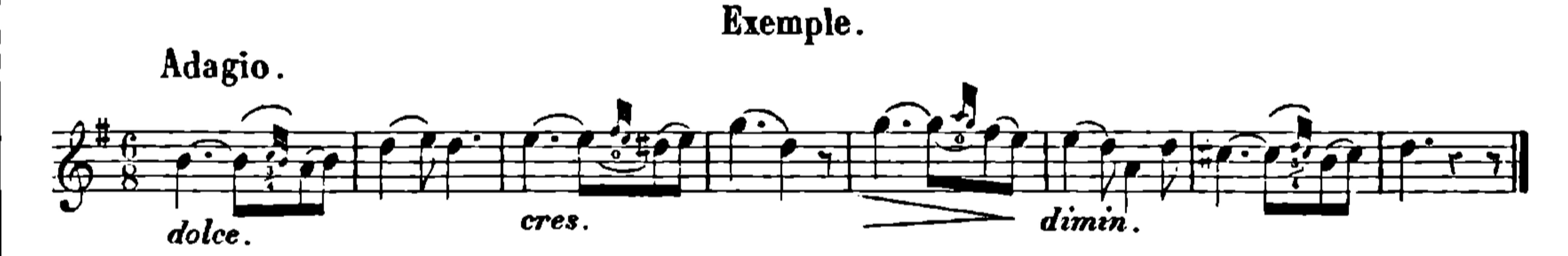
On voit par cet exemple que le *Fa* de la troisième mesure, et le *La* de la cinquième doivent rester ouverts, tandis que le *Sol* de la sixième se fait fermé.

Je vais donner quelques fragmens de phrases où ces petites notes sont représentées dans des dessins différens, afin que l'élève puisse avoir une idée précise sur la manière de les traiter.
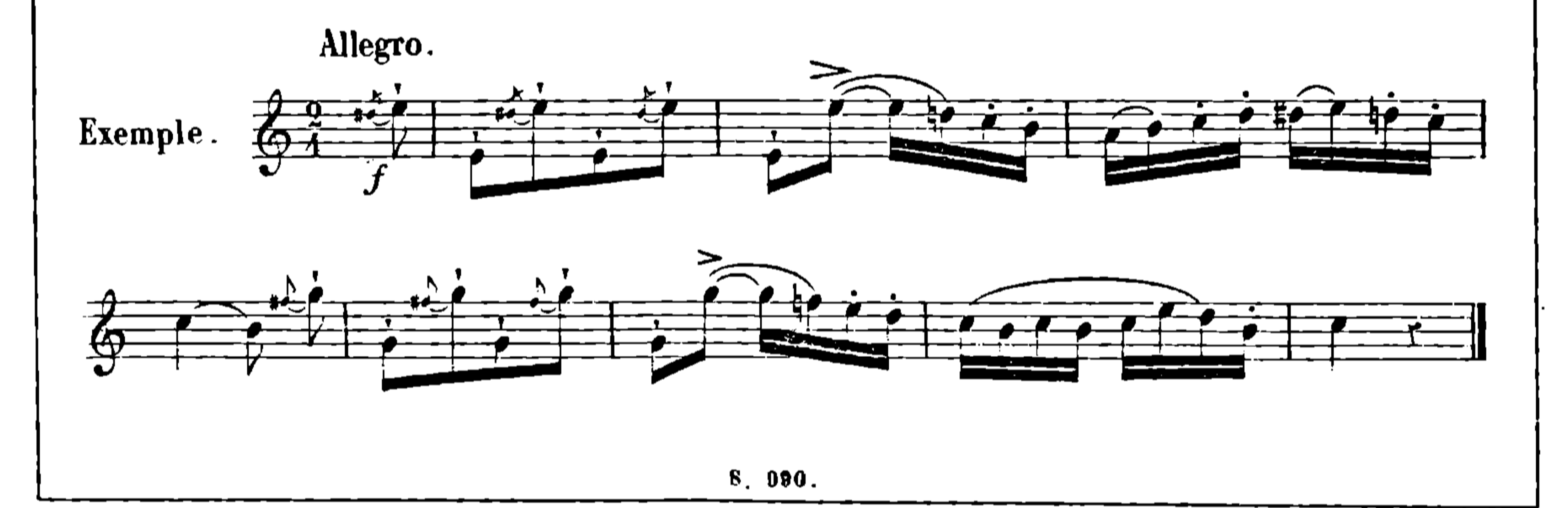


La première des deux petites notes placées dans le chant suivant, devra être faite d'après le même mode, c'est-à-dire comme celle qui la précède.

Exemple.
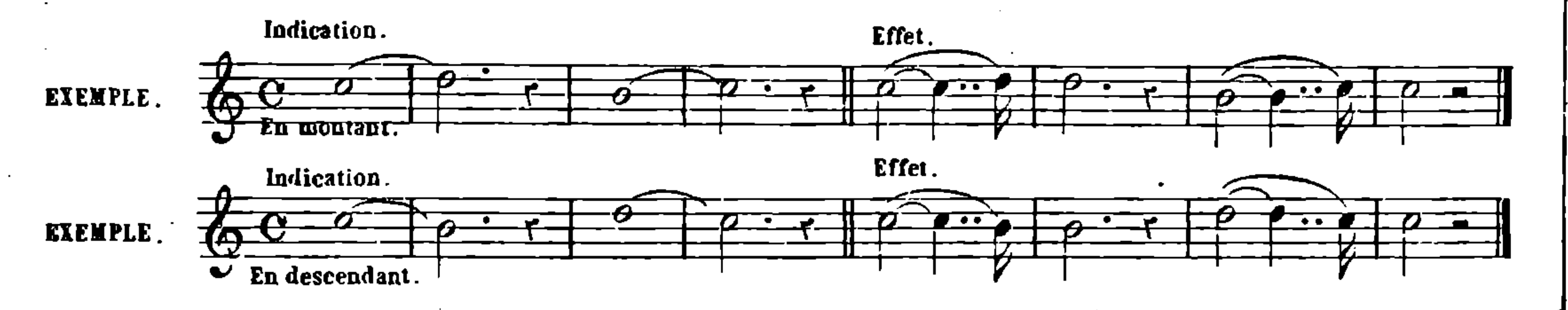


Les petites notes brèves placées au dessous des notes réelles ne se font pas de la même manière que les précédentes; il faut, lorsqu'elles sont bouchées, que la main participe à leur exécution.



DU PORTAMENTO.
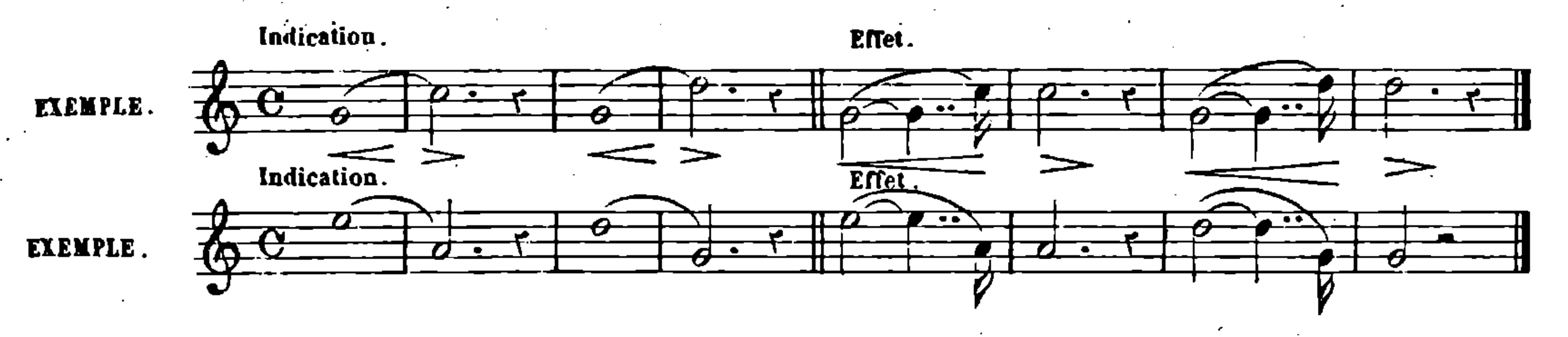
Le portamento ou port de voix, sert à lier deux notes conjointes* en faisant entendre la seconde par anticipation sur sa valeur.

* à distance d'un ton ou d'un demi-ton.
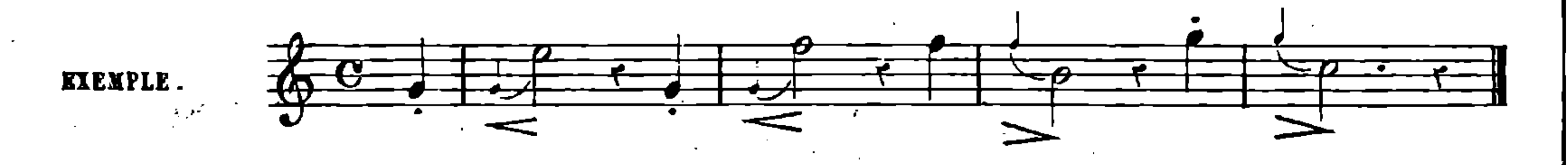


Le portamento peut aussi former un intervalle de plusieurs notes procédant par degrés disjoints *.

* à distance de tierce, quarte, quinte etc.



On fait aussi des *Portamenti* de cette manière.
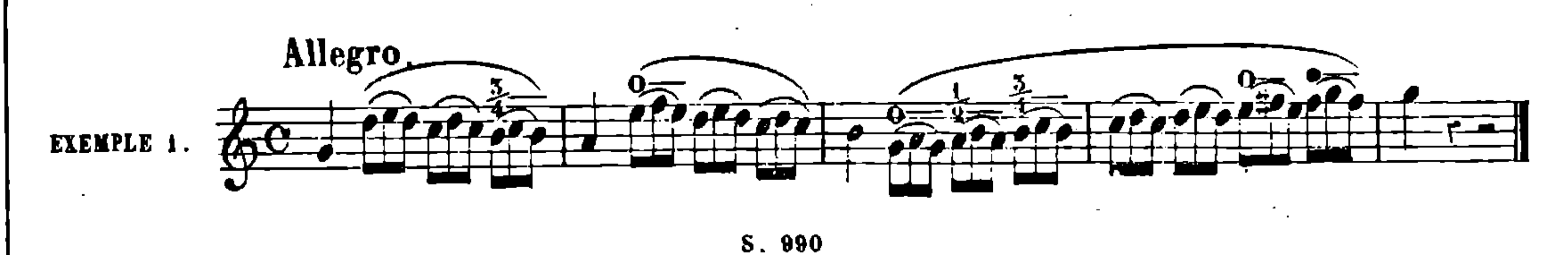


EXCEPTIONS

Relatives aux mouvements de la main droite.
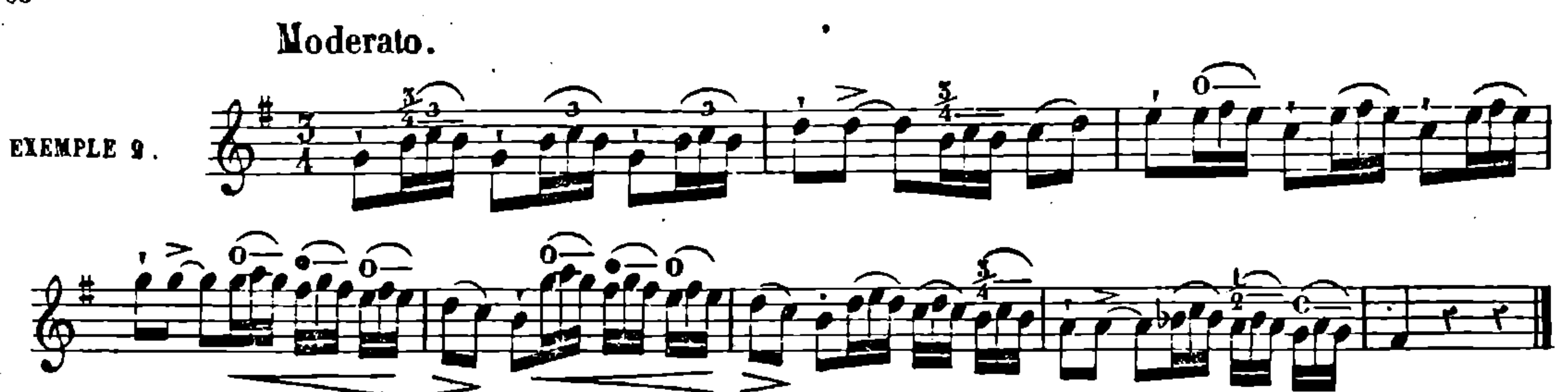
La difficulté de rendre sur le Cor certains traits avec vitesse et précision, oblige quelquefois l'exécutant à s'écarter des principes tracés dans cette méthode. Ces traits se composent ordinairement de trois notes coulées par degrés conjoints et faites dans un mouvement rapide.

Pour les exécuter facilement, il faut de nouveau faire usage des moyens que j'ai indiqués plus haut pour les *Gruppetti* et les petites notes brèves, et laisser, pour la deuxième note de chaque temps, la main dans la position où elle s'est placée pour faire la note précédente; mais ce mode ne peut être usité qu'autant que les traits se font dans un mouvement rapide et qu'ils présentent une physionomie telle que cette dernière note se trouve précédée et suivie de la même note à un degré inférieur. Néanmoins, ces traits offrent une trop grande difficulté d'exécution pour qu'on puisse de prime abord leur donner le caractère qui leur est propre; il faut donc commencer par les exécuter lentement, en articulant chaque note d'après les règles ordinaires, jusqu'à ce qu'on soit parvenu à les jouer assez vite pour se servir de l'articulation exceptionnelle que j'y ai placée, et dont je viens de parler.
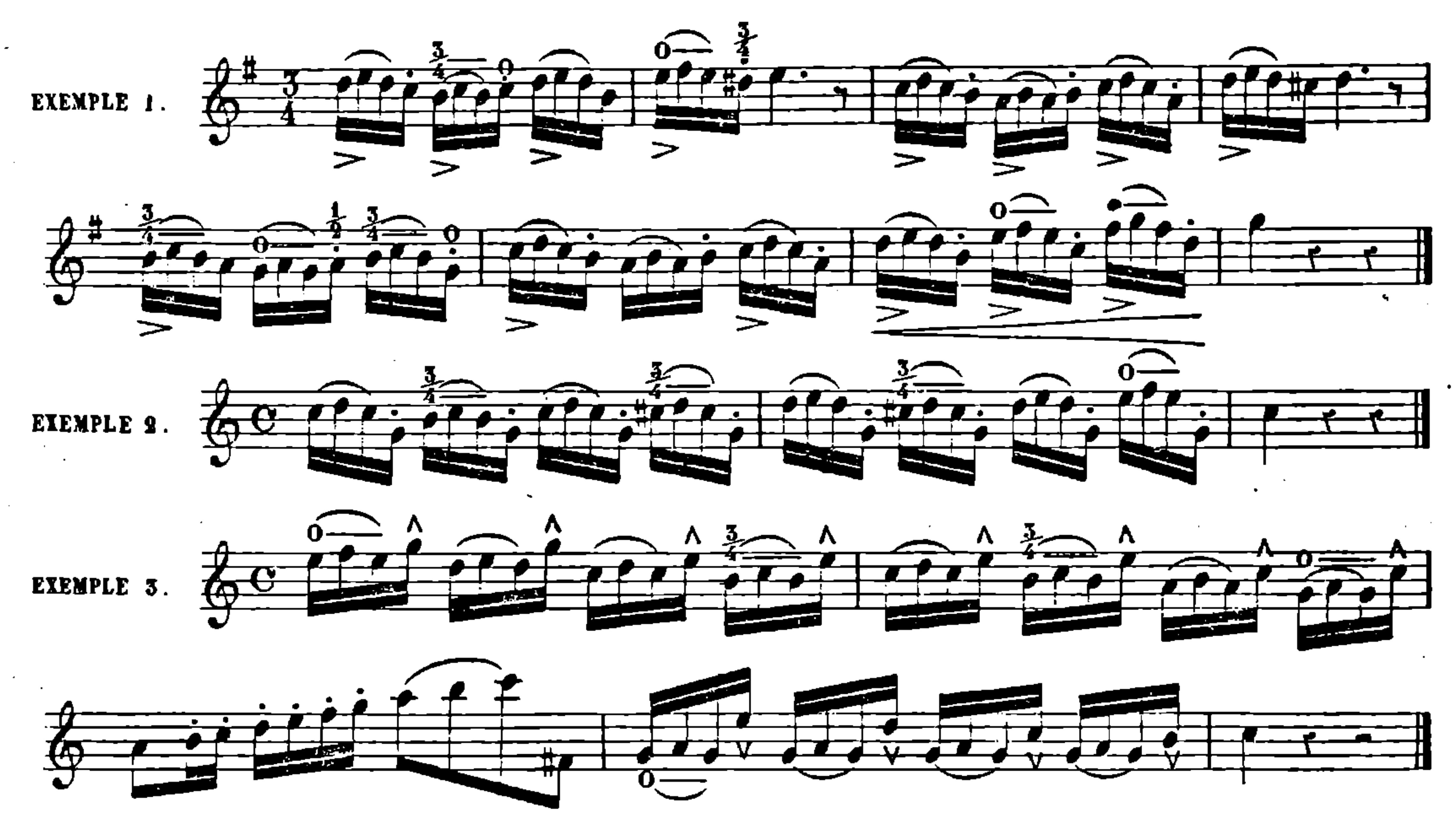




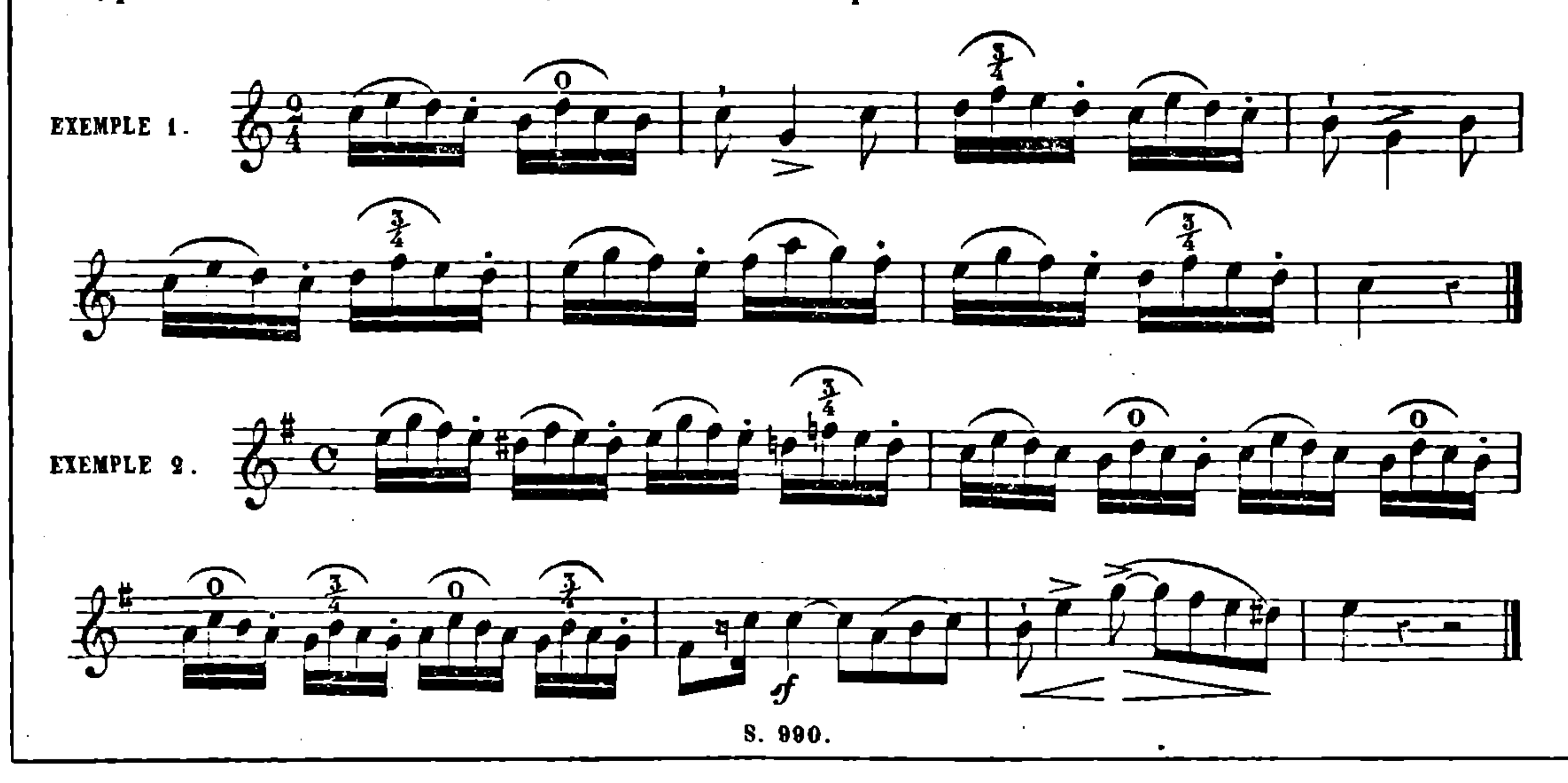
Moderato.



Dans le passage suivant la deuxième note de chaque temps se fait de la même manière. On aura soin d'appuyer sur la première note de chaque coulé et de passer rapidement sur les deux autres.



Il n'en sera pas de même pour le trait placé ci-après, qui ne se trouve pas dans des conditions semblables, la seconde note de chaque temps n'étant pas précédée et suivie de la même note à un degré inférieur; on l'exécutera, quant aux mouvemens de la main, comme doit l'être chaque note isolément.



GAMMES CHROMATIQUES.

Je ne ferai emploi dans ces gammes que du chromatique le plus généralement usité, c'est-à-dire de celui composé de dièzes et de bémols. Je ne crois pas devoir y traiter des gammes enharmoniques (*) qui servent à comparer la justesse relative des sons, et appartiennent plutôt à l'harmonie qu'à la mélodie. Elles compliqueraient d'ailleurs sans avantage réel, une méthode de laquelle, comme je l'ai dit en commençant, tout ce qui n'est pas simple et clair doit être élagué.

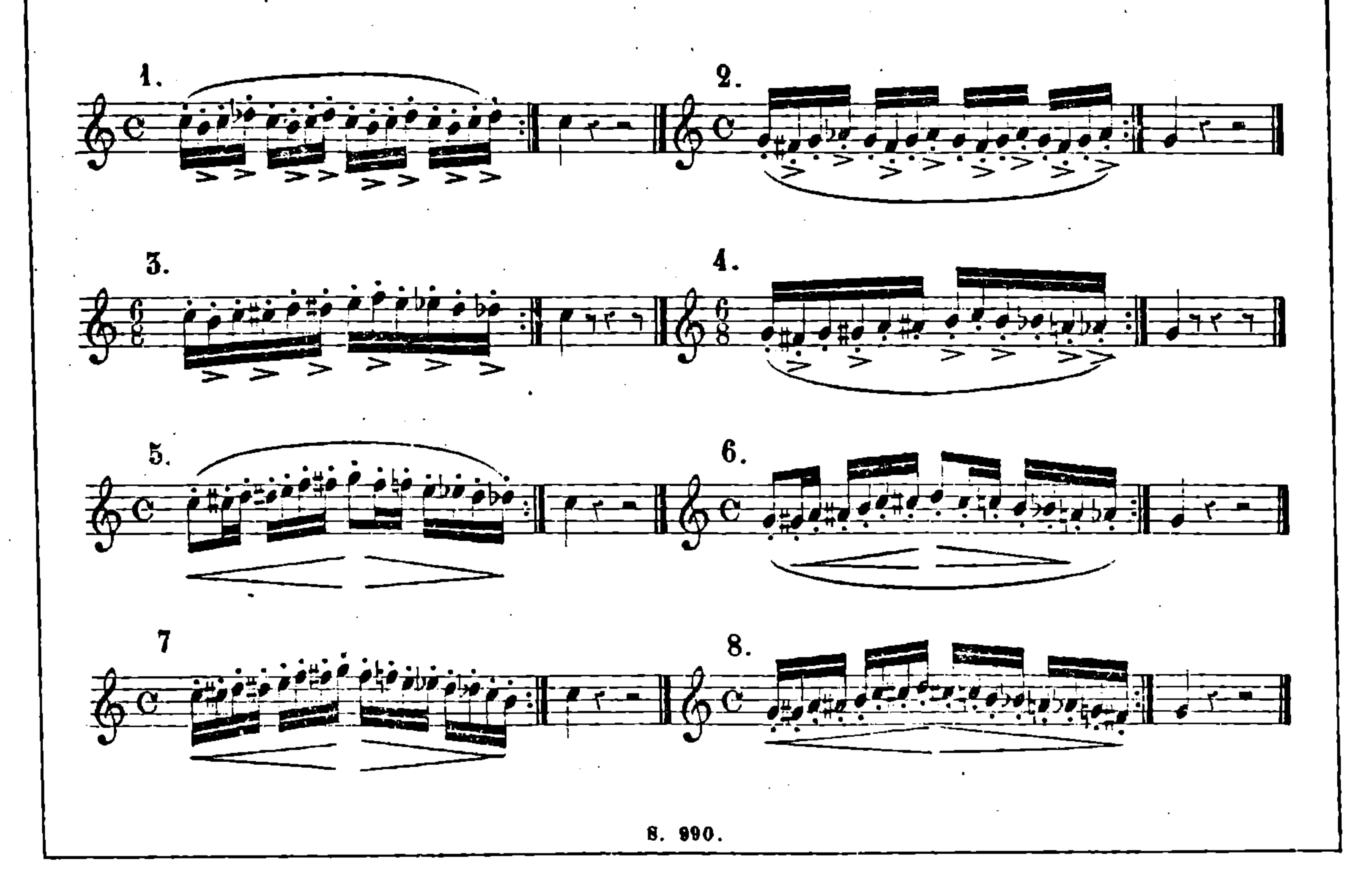
(*) Gammes dans lesquelles les Bémols sont transformés en dièzes et les dièzes en bémols.
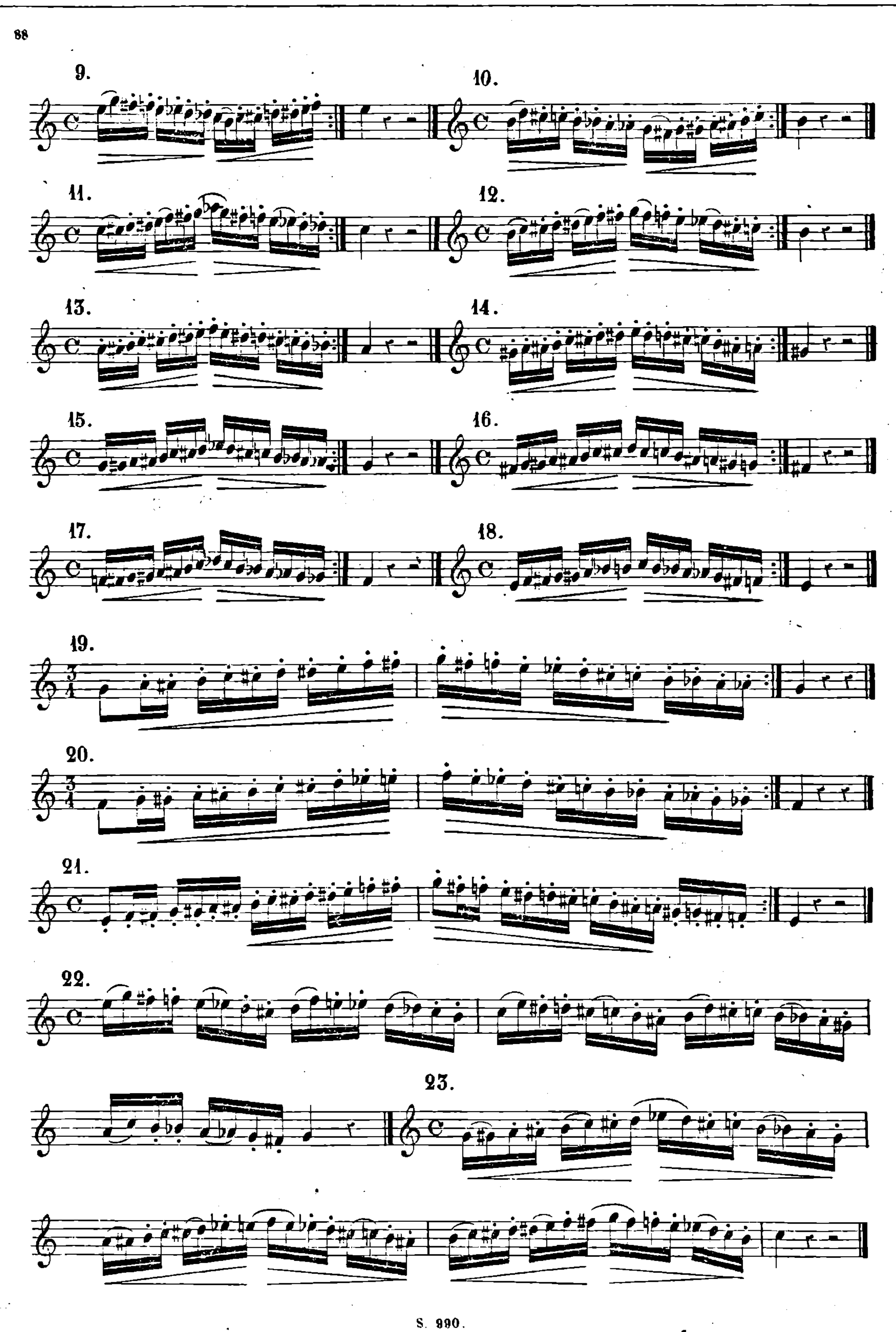
Les gammes chromatiques doivent être étudiées d'abord dans un mouvement modéré, puis accéléré de plus en plus, à mesure que l'on parviendra à les faire avec facilité.

La même mesure répétée plusieurs fois de suite, en pressant peu à peu le mouvement, contribuera aussi beaucoup à perfectionner le jeu de la main.

Les articulations affectées à ces gammes sont le piqué et le coulé. On se sert ordinairement du premier dans les mouvemens vifs, et du second dans les Adagio. Souvent tous les deux se trouvent dans la même gamme; c'est le caractère des chants, ou des traits, qui en détermine l'emploi.
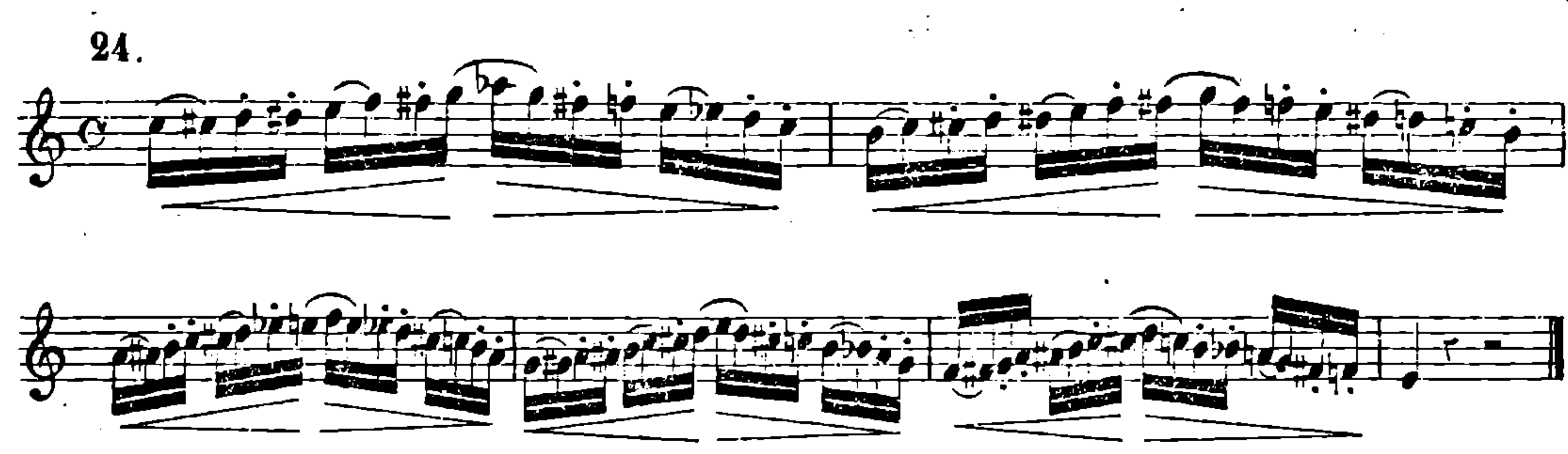
La meilleure méthode à suivre pour parvenir à égaliser les sons ouverts et fermés de ces gammes chromatiques, est d'affaiblir les uns et d'arrondir les autres. Le signe > placé sous les notes, indique celles sur lesquelles on doit appuyer davantage. Il sera bon d'observer que cette manière élémentaire de travailler ces gammes ne doit être pratiquée que dans les études, et ne peut s'employer dans l'exécution d'un morceau.




9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.

24.





Les gammes chromatiques employées à la fin d'un trait sont d'un bel effet, surtout lorsqu'elles ont pour terminaison un ou plusieurs trilles.

1er EXEMPLE.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

DU GOUT, DU STYLE, DES NUANCES, DE L' EXPRESSION
ET DE L' EFFET DES SONS BOUCHÉS.

Le mot ***Goût*** exprime le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts. Le Goût ne s'apprend pas; c'est un don de la nature que l'homme apporte en naissant; c'est un de ces sens mystérieux et cachés qu'il peut posséder, ou dont il peut être privé. Mais ce goût naturel qui nous porte par instinct à choisir et discerner ce qui est beau, et à éviter ce qui est vulgaire, a néanmoins besoin d'être guidé et dirigé par une sorte d'éducation; car il est accessible à toutes les impressions et peut se modifier, se développer, se perfectionner, ou se gâter selon qu'il a sous les yeux de bons ou de mauvais exemples. Le goût tient de près aux exigences de la mode, aux caprices de l'époque, et ne s'applique quelquefois qu'à cette expression de convenance qui fait qu'un morceau de musique composé ou exécuté de telle ou telle manière, se trouve plus ou moins dans les idées reçues et généralement adoptées. Faire aujourd'hui de la musique dans le goût de Lulli, chanter comme on chantait en présence du grand roi Louis XIV, ne serait ni de bon goût ni de mode: ce serait, tout au plus, de la musique historique, comme on l'a vu aux concerts de M. Fétis.

Le ***Style*** consiste dans la manière d'exprimer les idées, suivant la forme que revêt la pensée; ceci s'applique au compositeur aussi bien qu'à l'exécutant ou au chanteur. Garat chantait avec le style voulu par le compositeur, et toujours admirablement, tantôt les morceaux des grands opéras de Gluck, tantôt la ***Gasconne***, tantôt la romance ***Bouton de rose:*** c'est que Garat était un artiste privilégié par la nature; il y avait dans son organisation assez de flexibilité pour prendre tous les styles; pour imprimer aux phrases une nuance locale et un cachet de bon goût. On voulait prouver au Chevalier Gluck que Garat n'était pas parfaitement musicien « que m'importe, répondait l'immortel auteur d'Armide, s'il est la musique même ».

J.J. Rousseau a dit « ***L'expression*** est une qualité par laquelle le musicien sent vivement, « et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il « y a une ***expression*** de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'ef- « fet musical le plus puissant et le plus agréable ».

Que la musique ait pour interprète la voix ou l'instrument, elle ne peut naître, et ne saurait exister ***sans expression*** et ***sans nuances.***

Savoir placer adroitement des nuances dans un chant, y ajouter une expression heureuse, c'est posséder le secret des contrastes, si puissans dans les arts, en poésie, en peinture, comme en musique; c'est conduire son public de surprise en surprise, par des effets soudains et inattendus, qui l'étonnent et l'entrainent; c'est étaler à ses yeux toutes les richesses de l'imagination: alors il est fasciné par cette magie de clair obscur, qui le saisit et le transporte lorsqu'il contemple un tableau de Rembrandt ou de Claude Lorrain. Il ressent cette impression profonde que nous éprouvons tous lorsque Rubini chante les cavatines du ***Pirate*** ou de la ***Somnambule***, ou lorsque la société des concerts du Conservatoire, exécute avec son inimitable supériorité les Symphonies de Beethoven.

Est-ce trop exiger de la nature du Cor que de lui demander de chanter avec expression? non

assurément, car cette voix factice imitant celle du chant de l'homme, celui qui joue de cet instrument peut y ajouter autant d'expression qu'il en mettrait dans un morceau chanté avec sa voix naturelle. Mais oublions un instant le mécanisme du Cor, oublions tout ce qu'il a fallu d'études et de persévérence pour parvenir à faire partie du petit nombre de ceux qui ont reculé les bornes de l'art, laissons là les principes de méthodes, voyons le résultat; abstraction faite des moyens, ne considérons plus le Cor comme un instrument de cuivre, mais bien comme une voix organisée qui peut traduire et transmettre les impressions qu'elle a reçues et qu'elle veut exciter chez les autres, soit qu'elle dise son propre chant, soit qu'elle se soit inspirée de l'œuvre d'autrui. Le Cor veut-il peindre la situation de l'âme, les passions du cœur? n'a-t-il pas des accens joyeux pour le plaisir, comme il a des larmes pour la douleur? oui, il y a deux sortes d'expression, l'expression *écrite* et l'expression *jouée*: la première vient du compositeur; elle est tirée du sujet même, elle est subordonnée à la disposition d'esprit, sous l'influence de laquelle le musicien a écrit, tantôt elle trahit l'émotion qu'il a ressentie, tantôt elle peint son bonheur, ce sont des souvenirs qu'il communique: souvent sa musique est sa propre histoire, quelquefois ce n'est qu'un épisode de sa vie. La seconde tient à l'exécutant, c'est à lui de donner de la vie, du mouvement à ce tableau inanimé qu'il a sous les yeux; il faut qu'il s'identifie avec lui, qu'il cherche a y surprendre la pensée intime de l'auteur; il a besoin de se mettre en scène pour prendre le ton, et choisir le langage le plus en harmonie avec le sujet qu'il a à traduire. Il ne doit pas donner de la chaleur, de la force et de l'élan à ce qui ne demande que du calme et de la douceur. Dans une mélodie, par exemple, ou chaque phrase est empreinte d'une simplicité gracieuse, il faut qu'il se montre facile, naif et touchant. Avec du tact et de l'instinct on arrive à donner à chaque morceau l'expression qui lui convient: voilà ce qui constitue véritablement l'artiste, c'est ainsi qu'il peut atteindre au sublime de l'art.

L'emploi des ***sons bouchés*** est un des plus grands moyens d'expression dont on puisse se servir sur le Cor.

Dans le courant de cette méthode, je me suis borné à indiquer la manière de les obtenir avec le plus de justesse possible, me réservant d'en faire l'objet d'un article spécial et de parler de leurs effets. Cette nuance, ce contraste, cette opposition de tous les instans donnent à la musique une immense variété et ajoutent à sa beauté un charme inexprimable. Et il faut que l'on convienne ici que s'il n'est pas dans la nature du Cor d'être tout à fait parfait, il a en cela sur d'autres instrumens cette supériorite de langage qui n'appartient qu'à lui seul et qu'on ne saurait lui contester. Est-il possible de produire les mêmes effets sur les instrumens à vent tels que la Flute, le Hautbois, la Clarinette ou le Basson? non. On peut, je le sais, modifier l'action du souffle, jouer à demi jeu, et cependant faible ou fort, le son est toujours le même, il n'y a de différence que dans le degré d'intensité, tandis que sur le Cor c'est une autre voix qui chante, une voix qui répond à la première, et qui ne lui ressemble en rien: il y a opposition de force, opposition de chant.
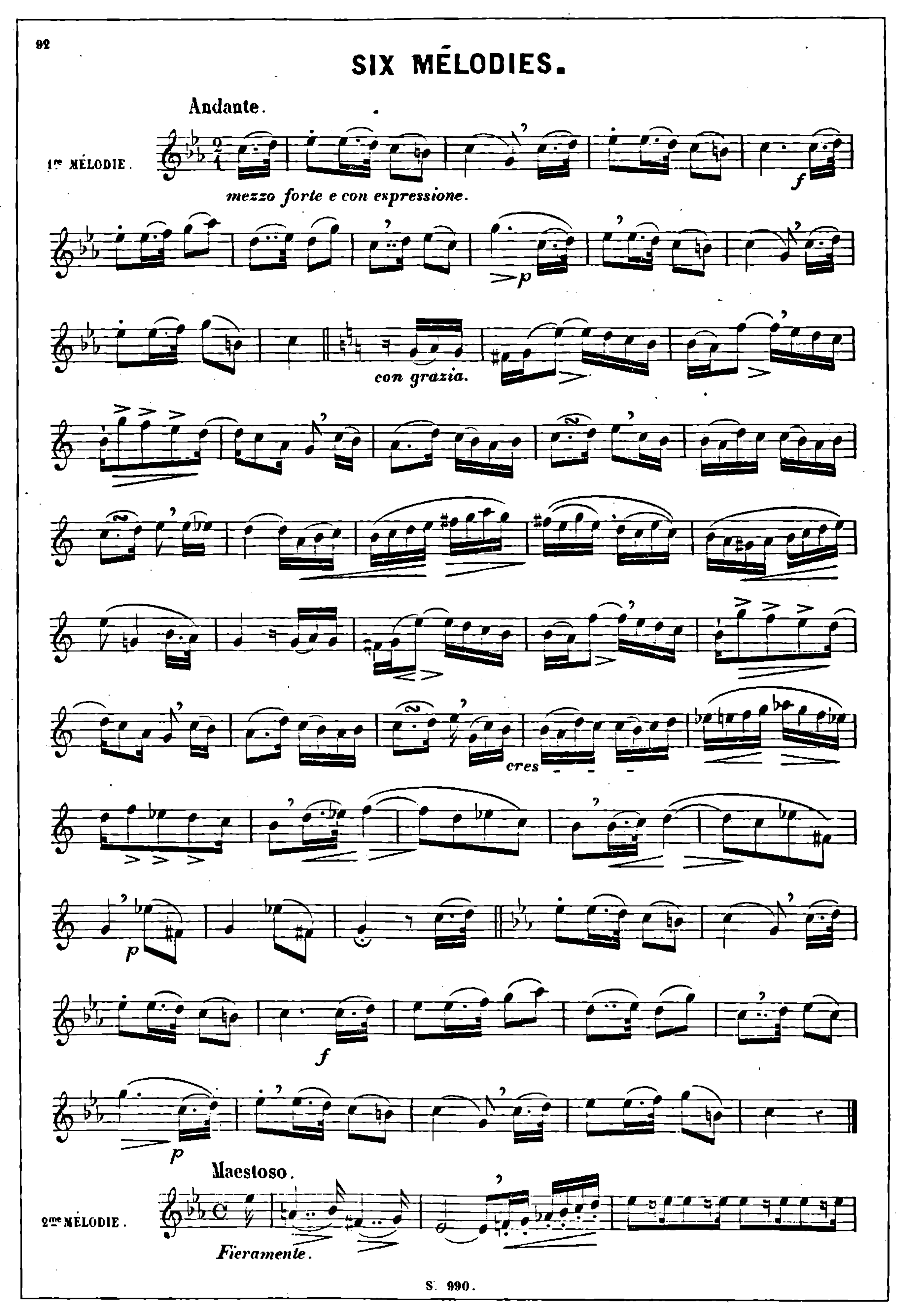
Ces essais sur les ***sons bouchés*** dont je n'ai trouvé d'exemples écrits avec intention, ni dans les compositions anciennes ni dans les compositions d'aujourd'hui, ont été soumis plusieurs fois à l'appréciation du public,(*) et je dois dire, sans vouloir en tirer vanité, mais pour exprimer la satisfaction que j'éprouve d'avoir pu ajouter quelque chose aux idées de mes devanciers, que la bienveillance avec laquelle cette nouveauté musicale a été accueillie et la sanction qu'on a bien voulu lui donner m'ont prouvé, a n'en pas douter, que cette innovation avait paru heureuse et de bon goût.
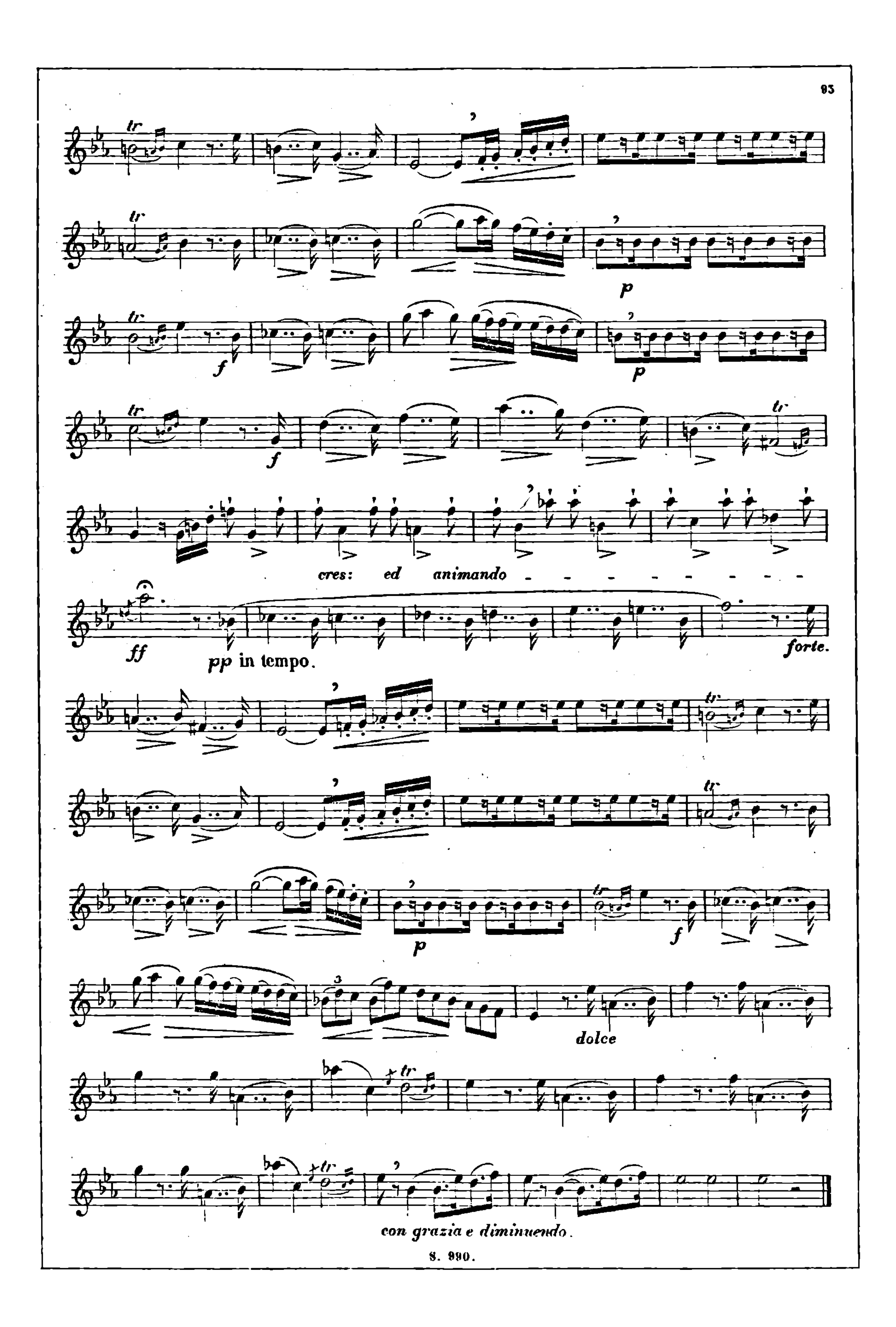
Résumons nous: ***Le goût, le style, l'expression*** ajoutés aux études sévères et opiniâtres, complètent l'art de jouer du Cor, comme elles servent à former un bon chanteur. Que les élèves, loin de se décourager, ne cessent de persister dans la stricte observation de ces conditions, qui, chacune en détail, ou toutes réunies à la fois, sont indispensables, et je leur prédis d'avance un succès réel. En assimilant l'élève qui veut jouer du Cor à l'élève qui apprend à chanter, nous rappellerons ici ce que nous disaient un jour et le célèbre Garat et le grand maestro Rossini: que la meilleure école pour un instrumentiste était celle d'un bon chanteur, à notre tour, on nous permettra de renverser ainsi la phrase: la meilleure école pour un chanteur est celle d'un bon instrumentiste.
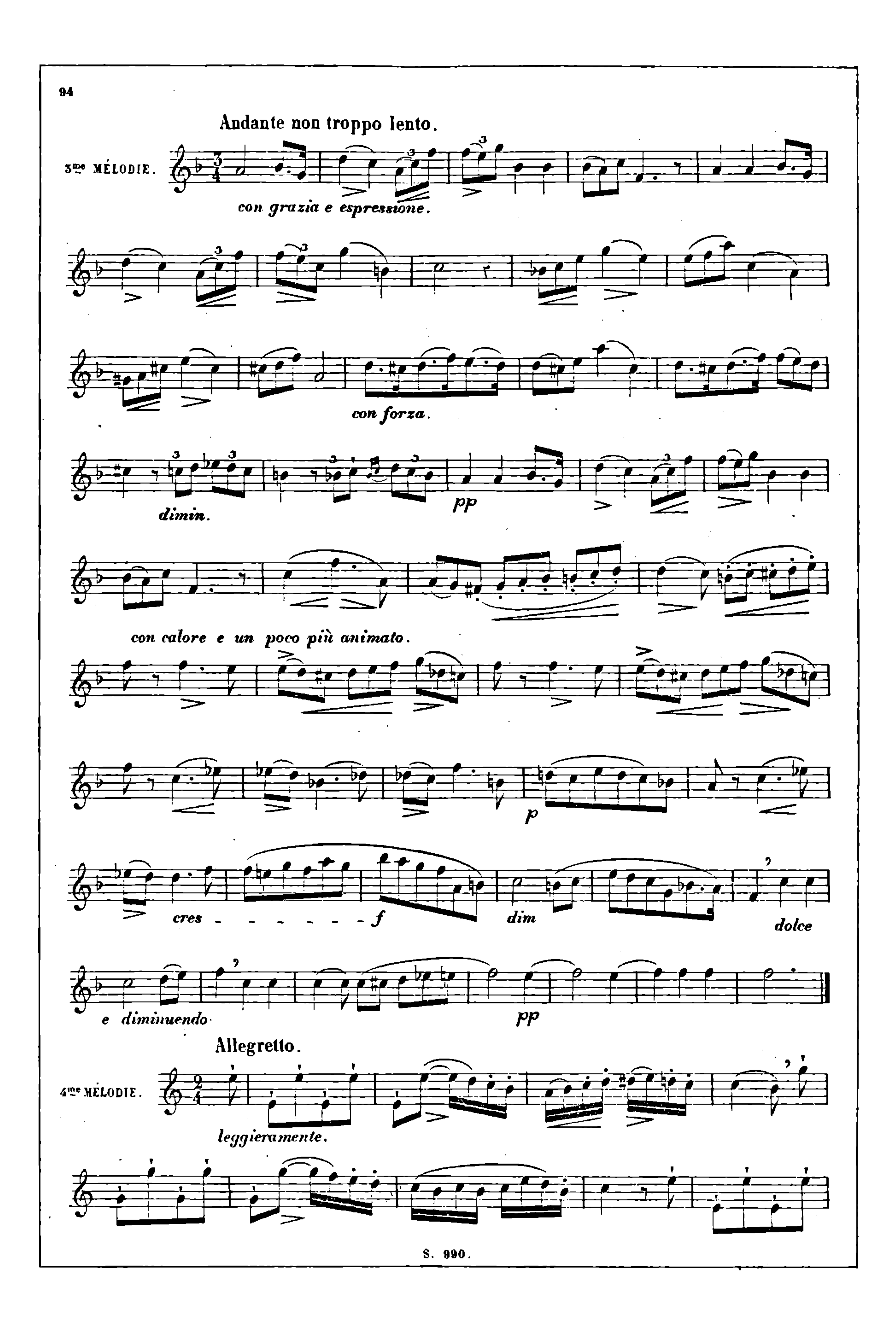
(*) Les Fantaisies sur les Martyrs, sur la Straniera, les 9me et 11me solo contiennent des phrases entières ou j'ai combiné à dessein l'effet des sons bouchés.
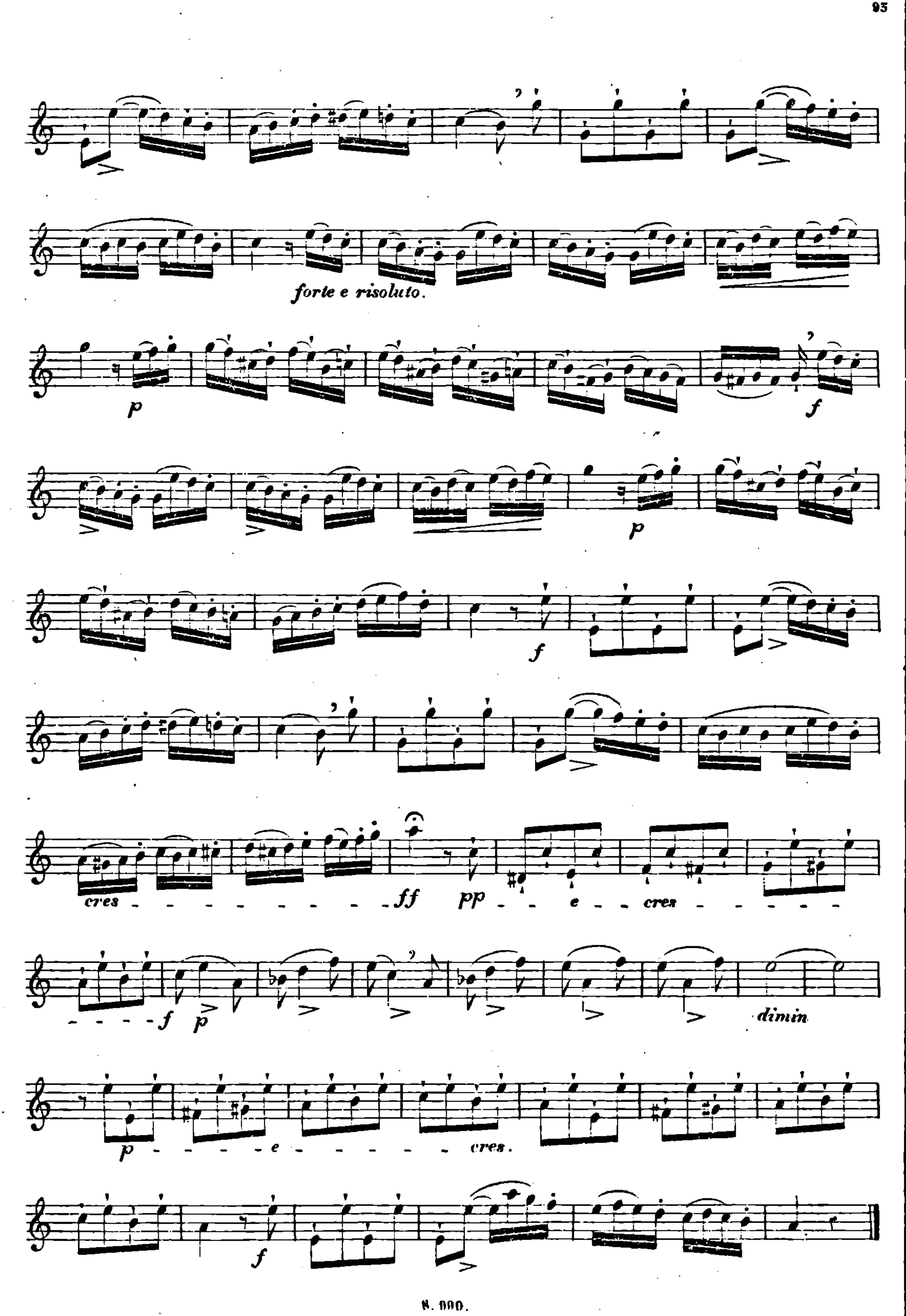
On se servira du ton de Fa pour exécuter les six mélodies, les soixante-dix exercices sur les articulations et les études caractéristique.
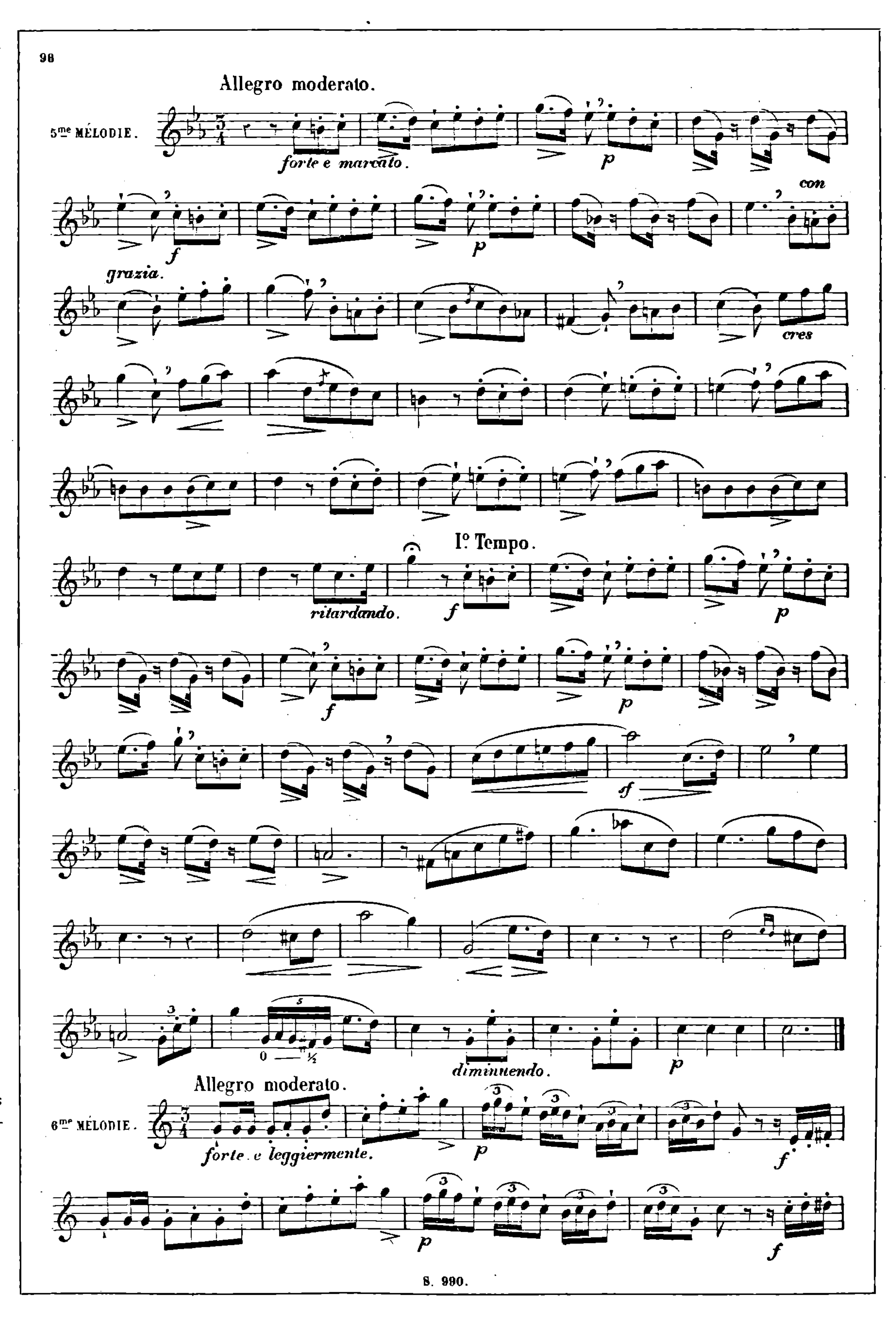
SIX MÉLODIES.
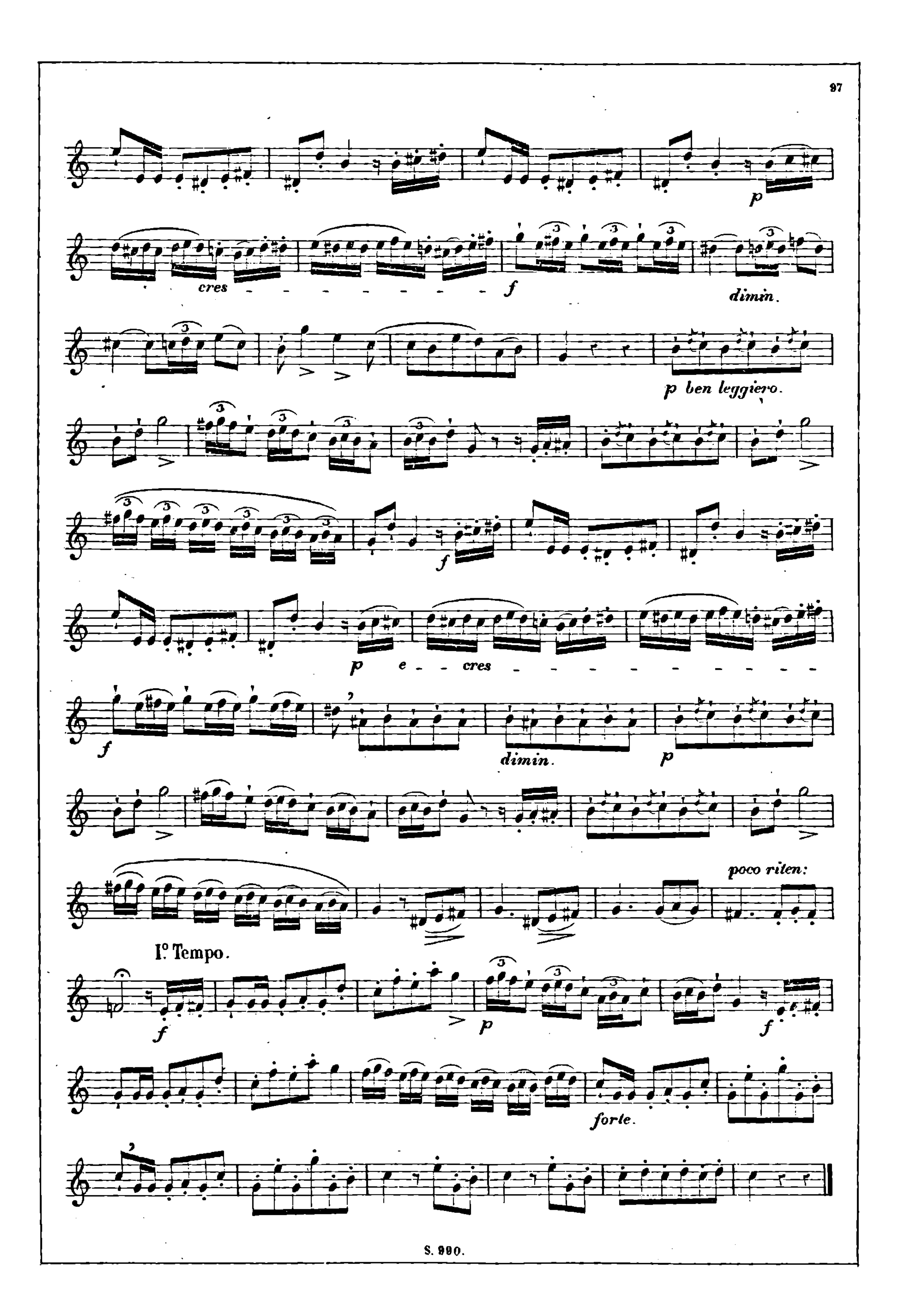



tr
p
f
cres: ed animando
ff
pp in tempo.
forte.
dolce
con grazia e diminuendo.


Andante non troppo lento.
3me MÉLODIE.
con grazia e espressione.
con forza.
dimin.
pp
con calore e un poco più animato.
p
cres
f
dim
dolce
e diminuendo
pp
Allegretto.
4me MÉLODIE.
leggieramente.


forte e risoluto.
p
f
p
f
cres
ff
pp
e
cres
f
p
dimin
p
e
cres.
f
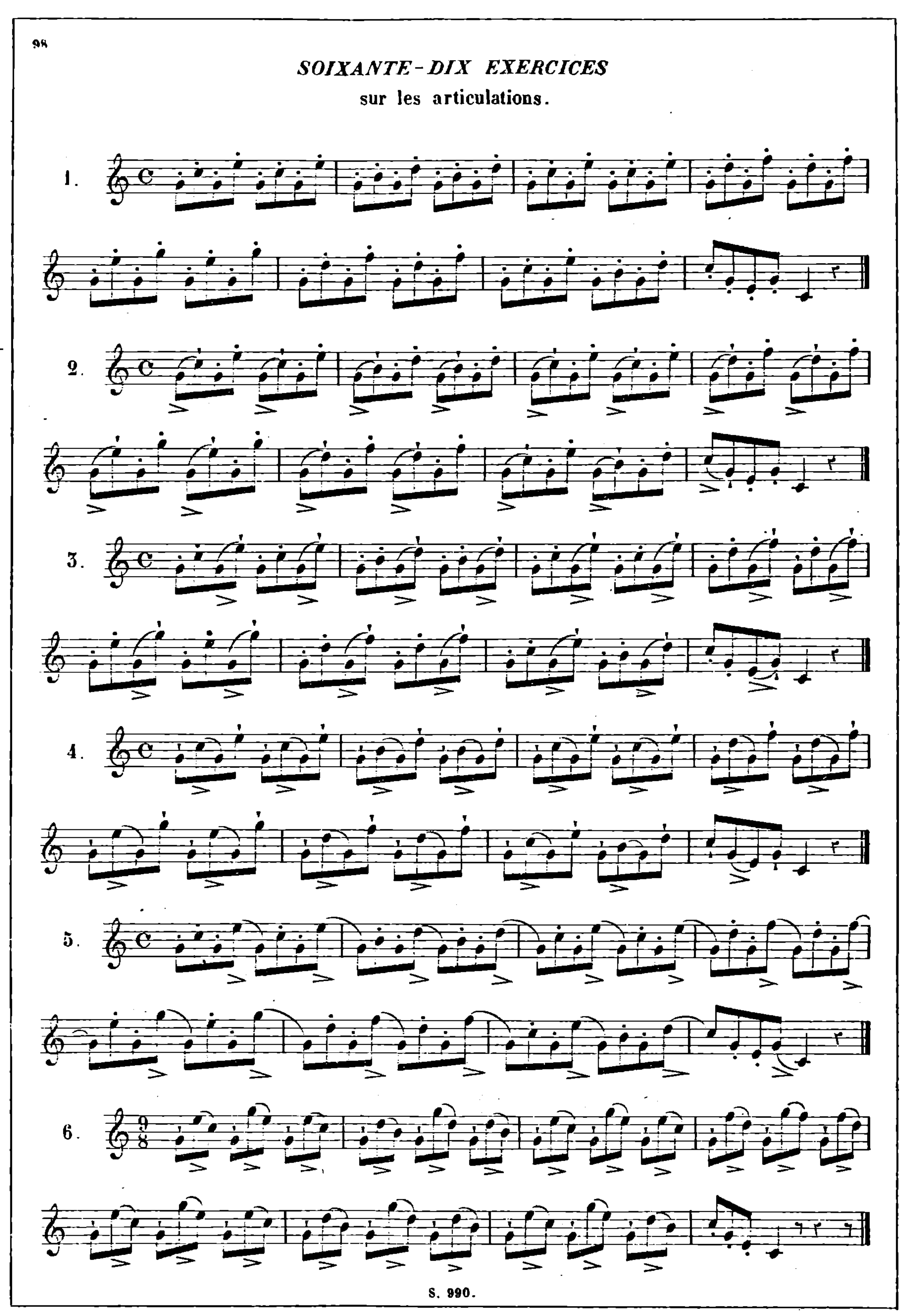


Pour l'exécution des Triolets de cette mélodie, voyez les exceptions page 85.
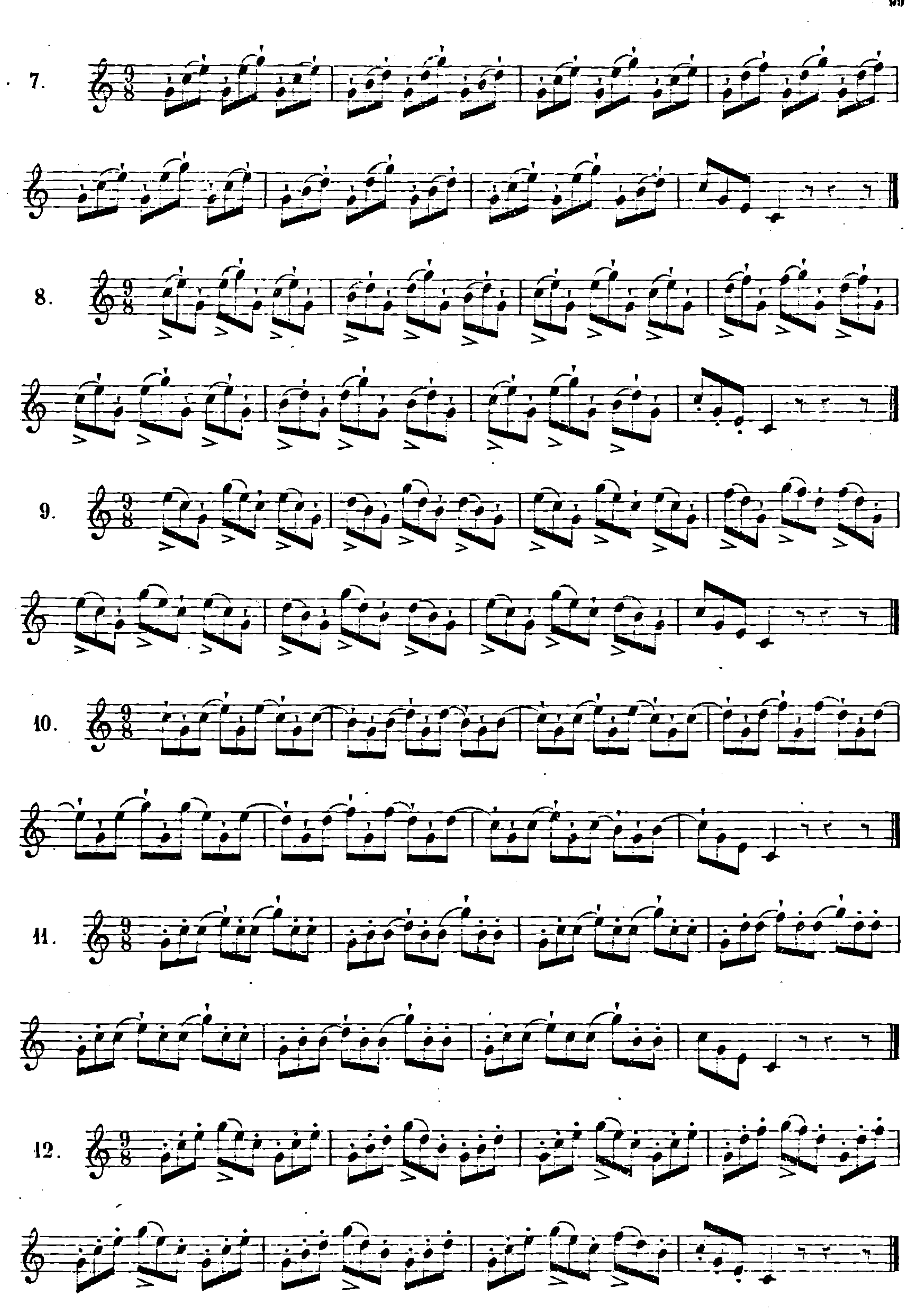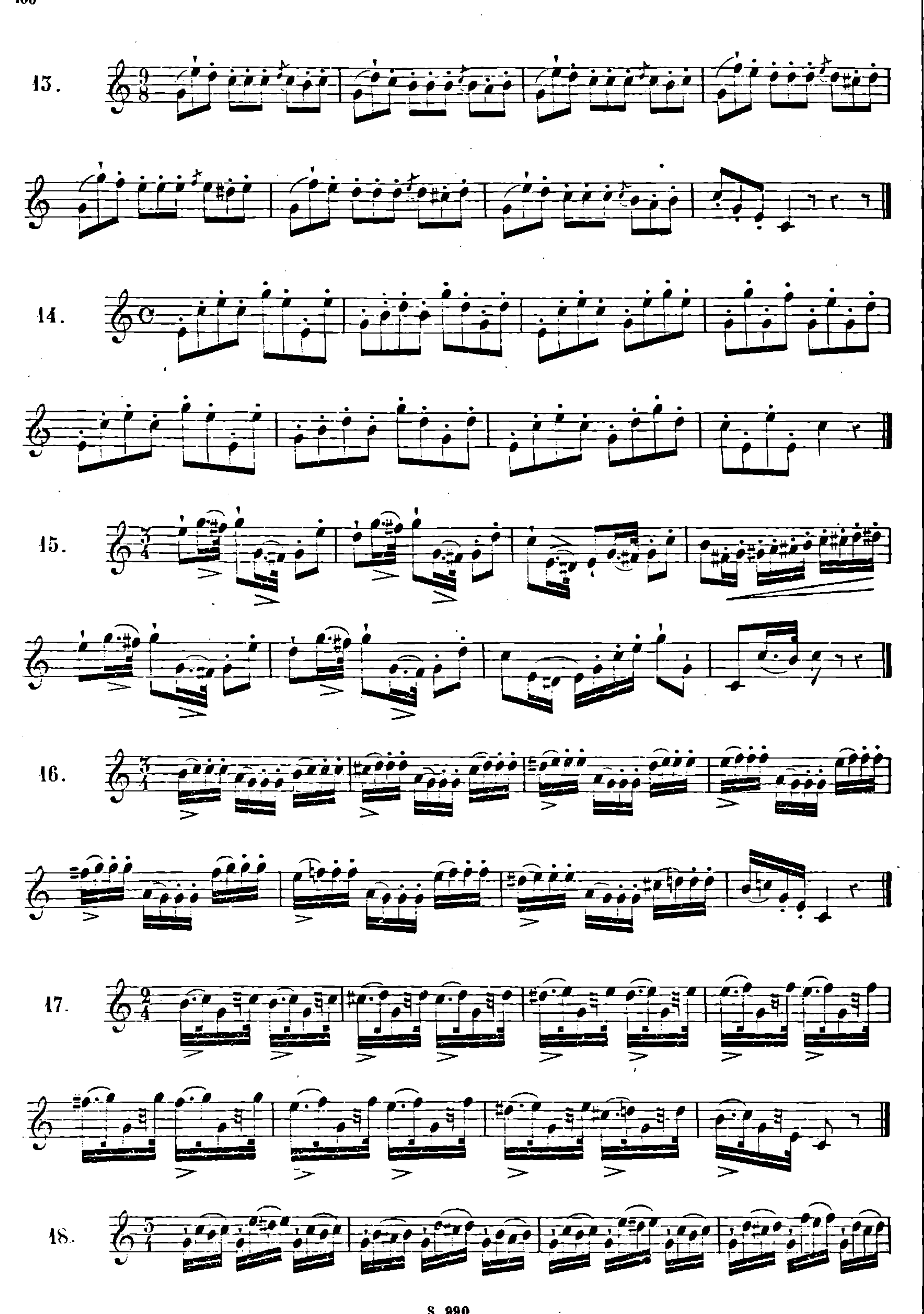


p
cres
f
dimin.
p ben leggiero.
f
p e cres
f
dimin.
p
poco riten:
I° Tempo.
f
p
f
forte.

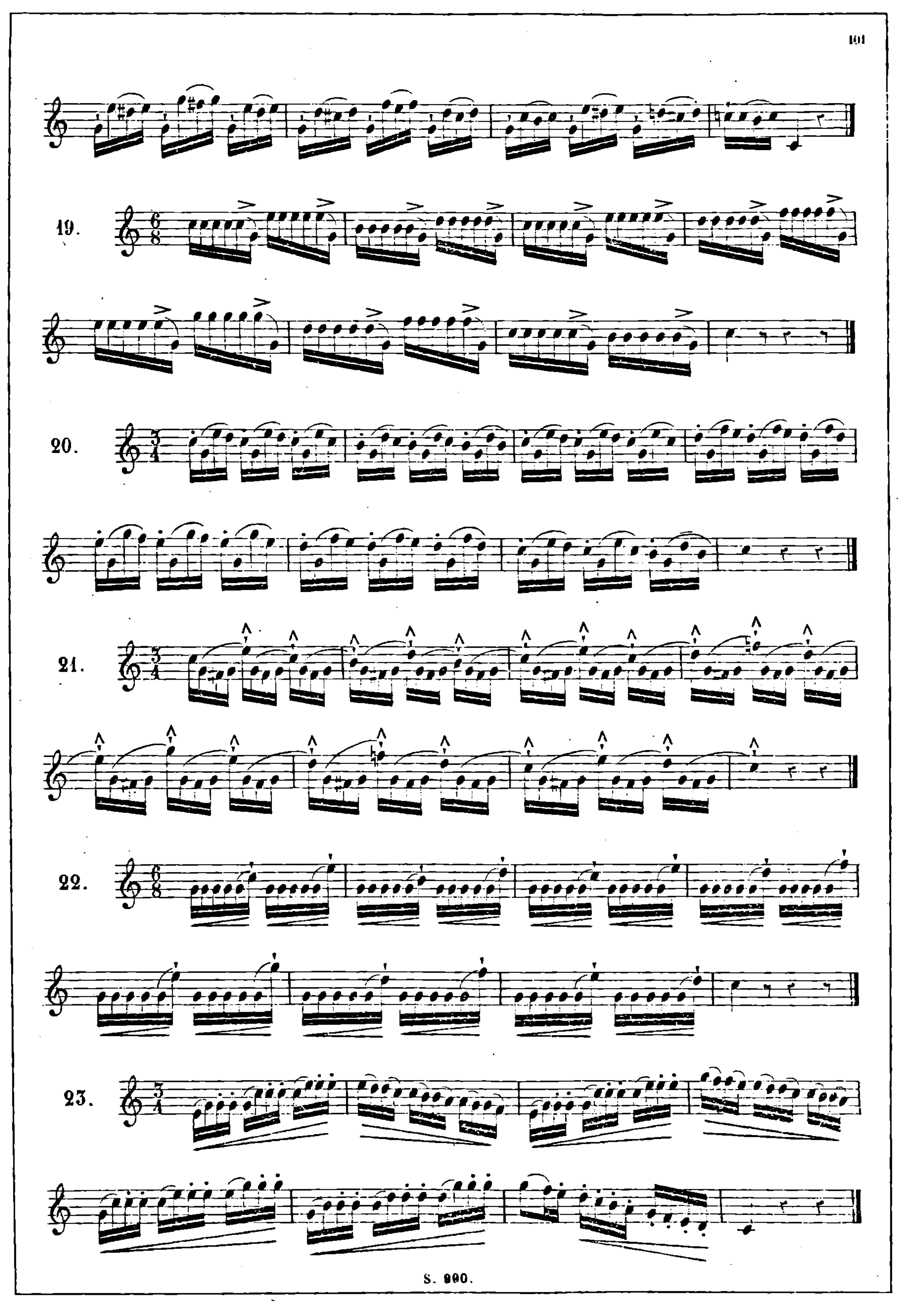
Frappez également toutes les notes avec force et légèreté.

Il faut faire sentir la note sous laquelle le signe > se trouve placé. La même recommandation s'applique aux numéros suivants.
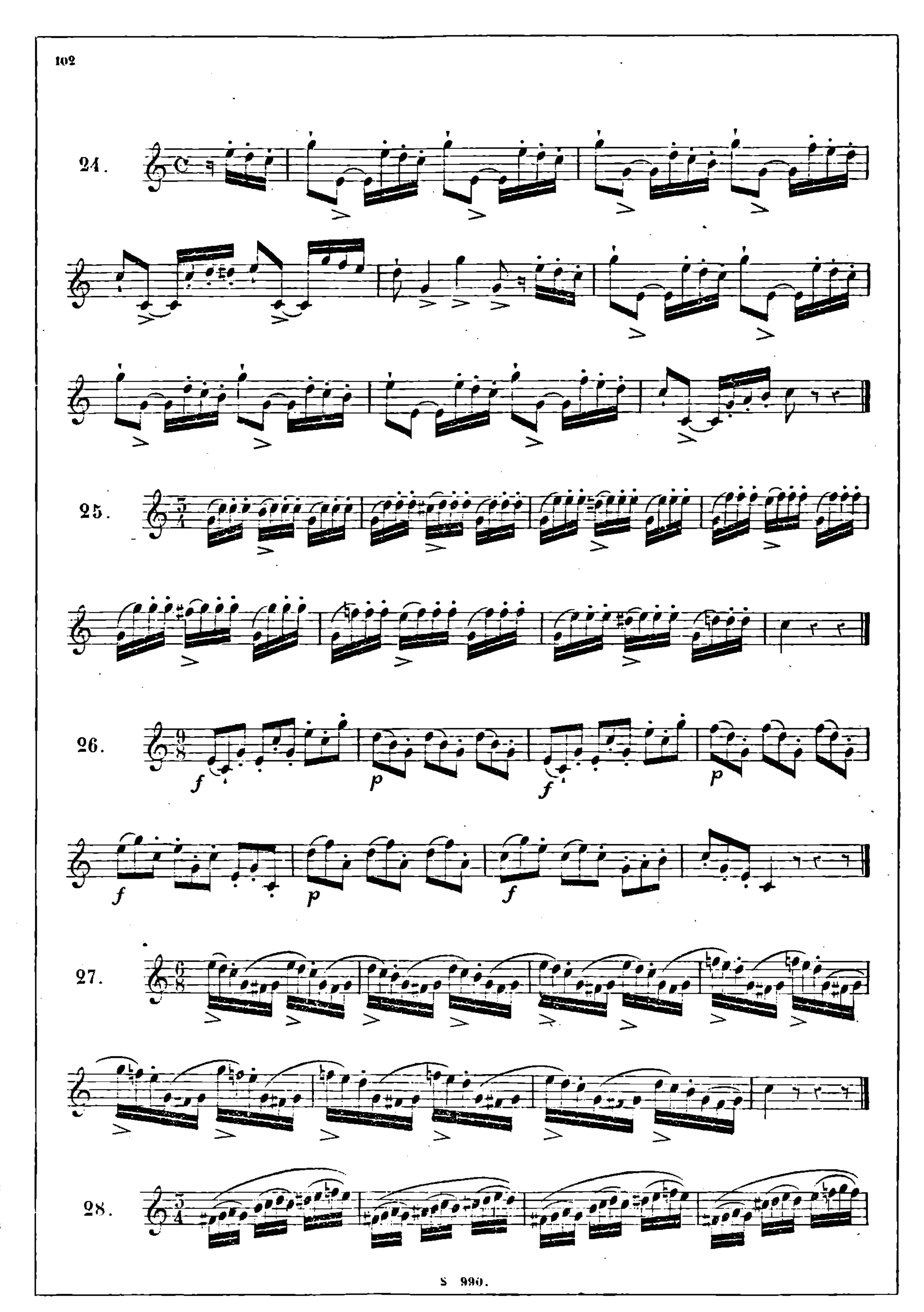



7.
8.
9.
10.
11.
12.
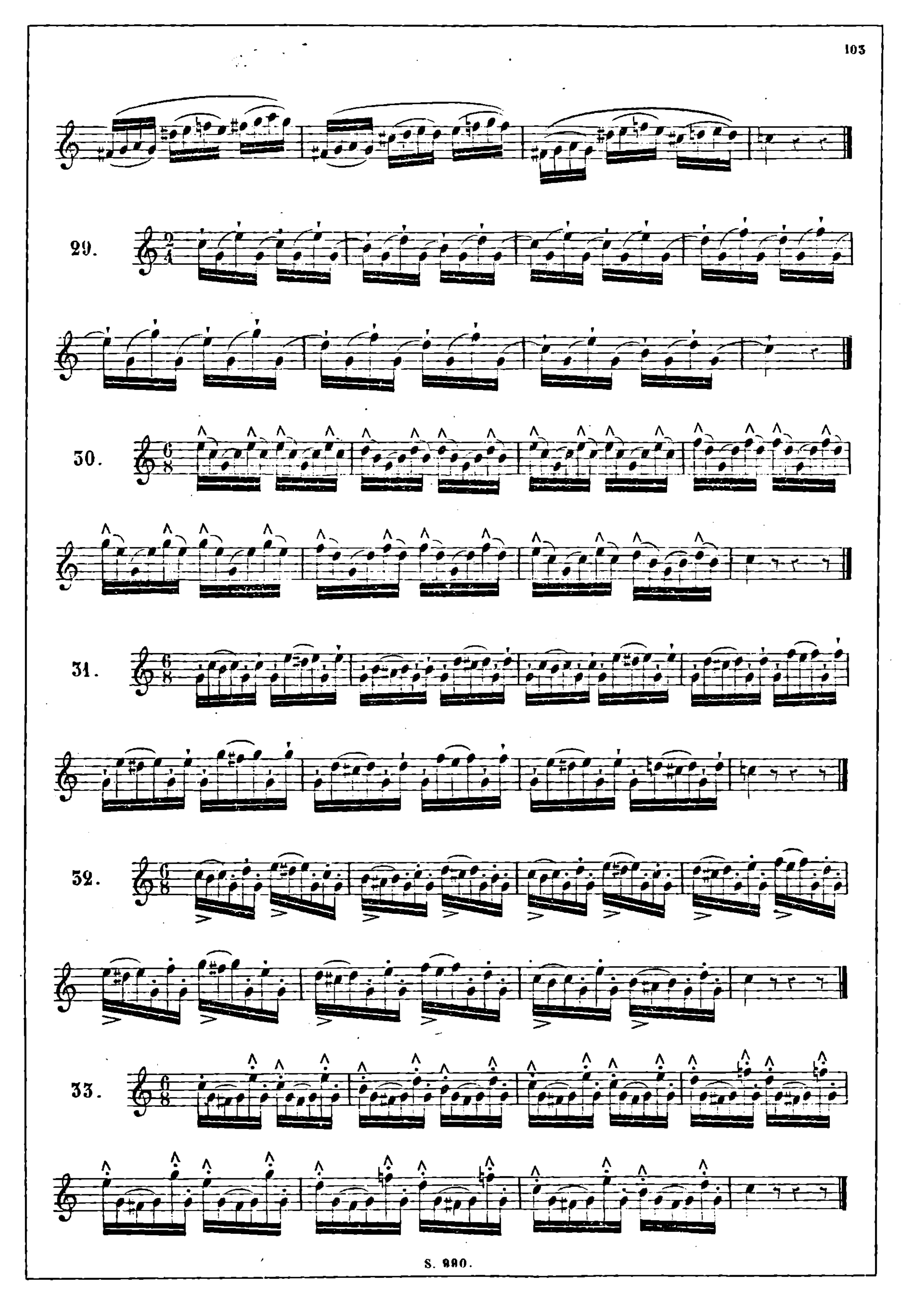

13.
14.
15.
16.
17.
18.
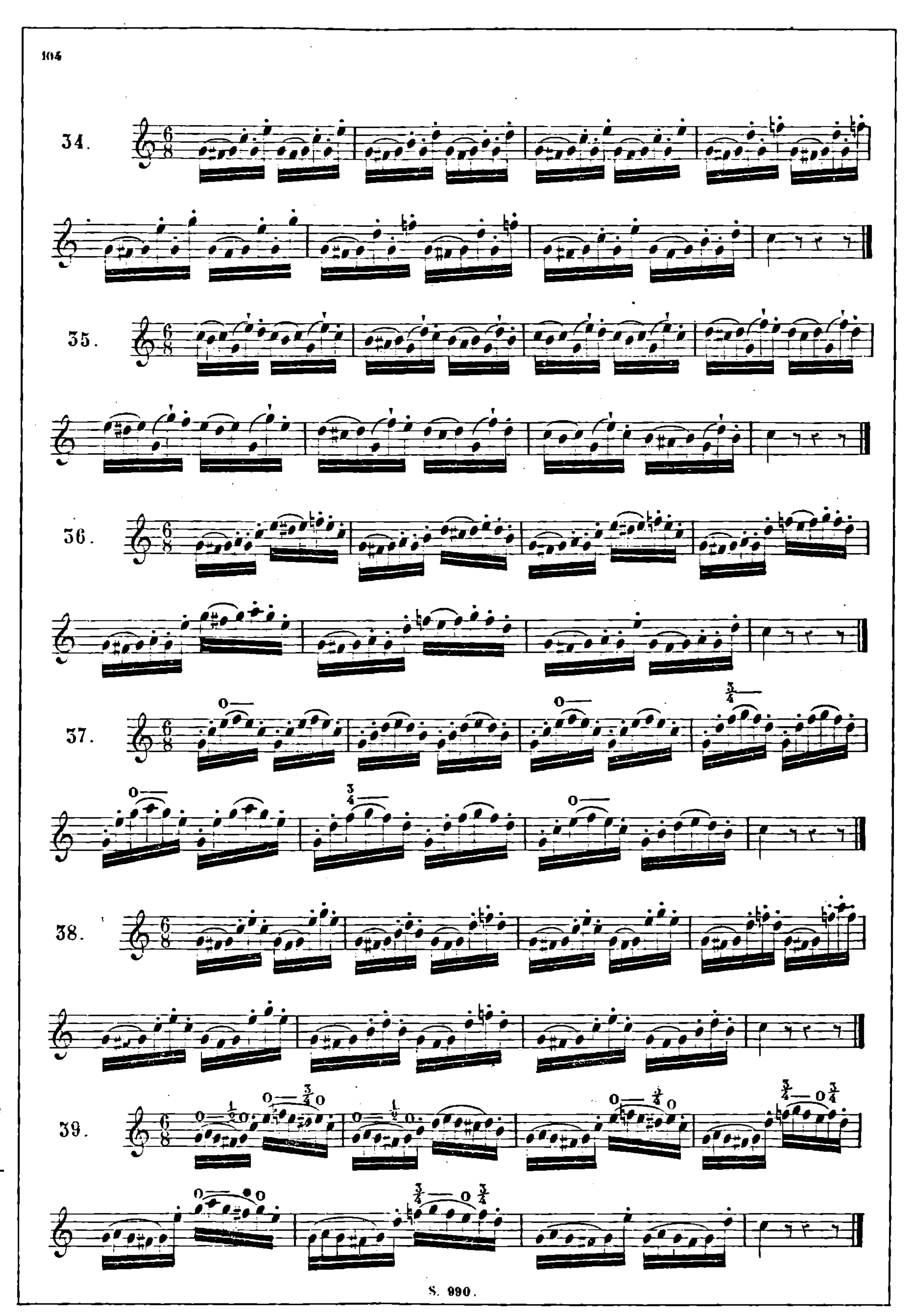


Jetez les Coulés avec force sur les notes supérieures.



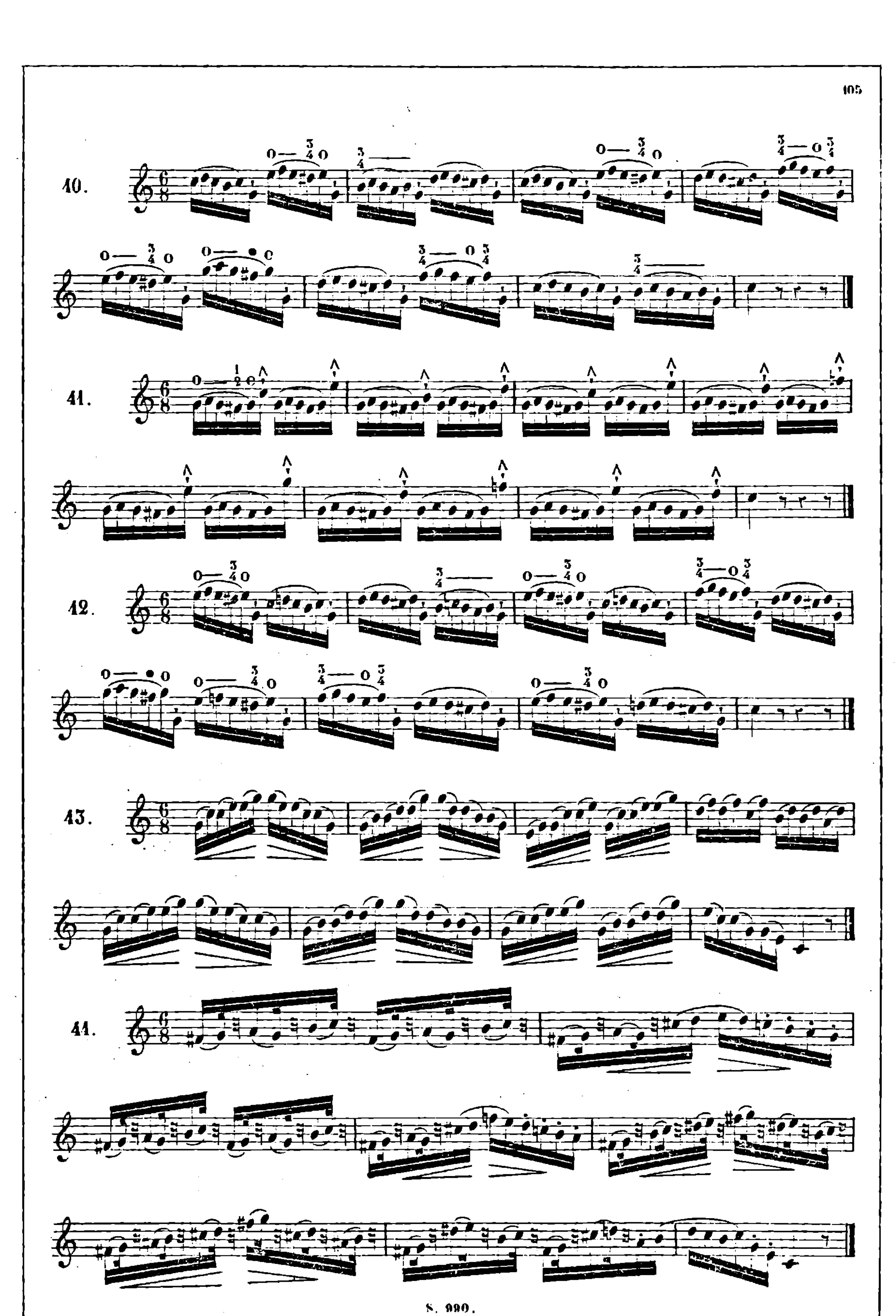
Il faut couler avec beaucoup d'égalité et séparer les temps le moins possible.



Faites bien entendre les notes placées sous le signe Λ
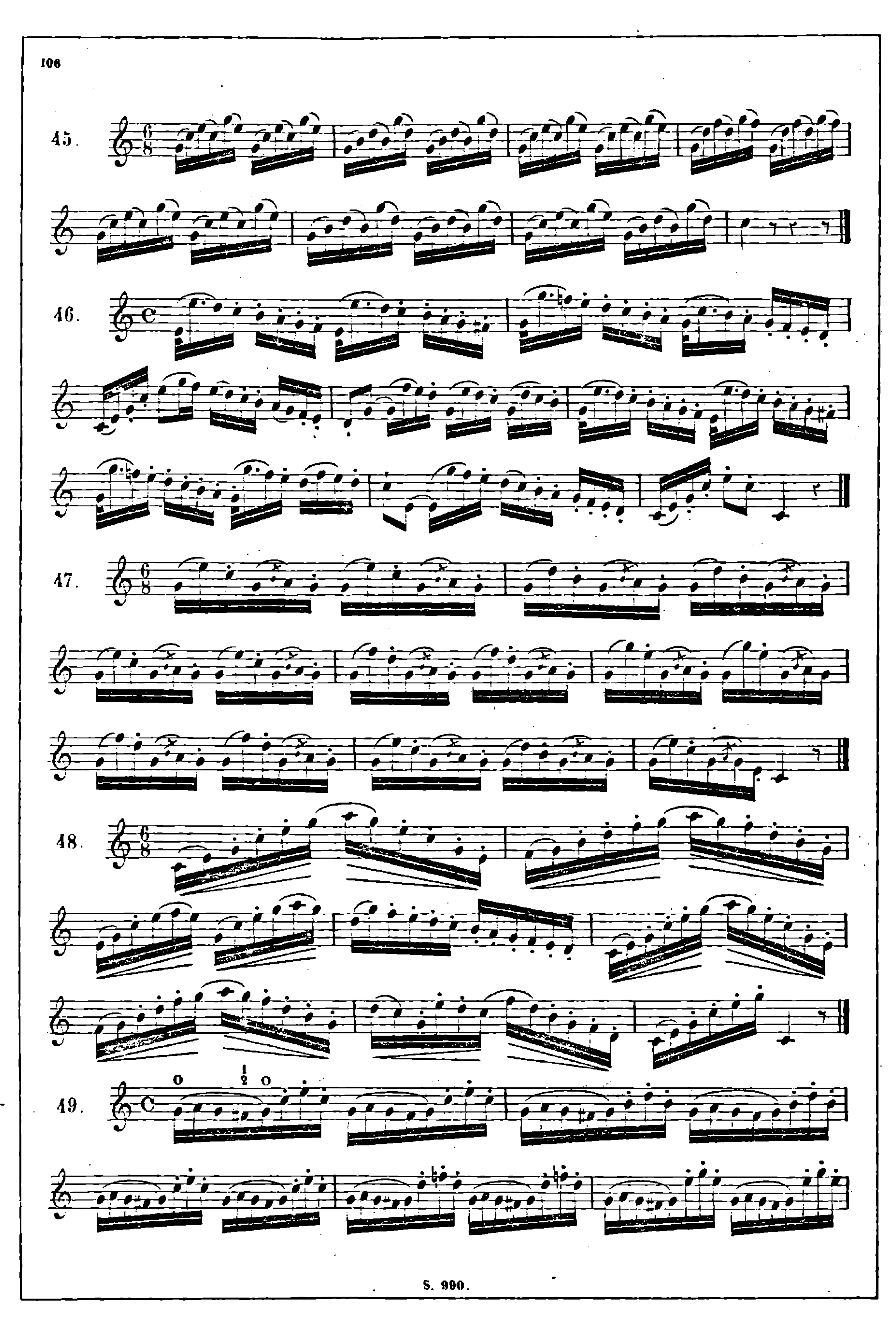


Il faut que la 2e note de chaque temps soit faite comme la première, quant au mouvement de la main du pavillon.

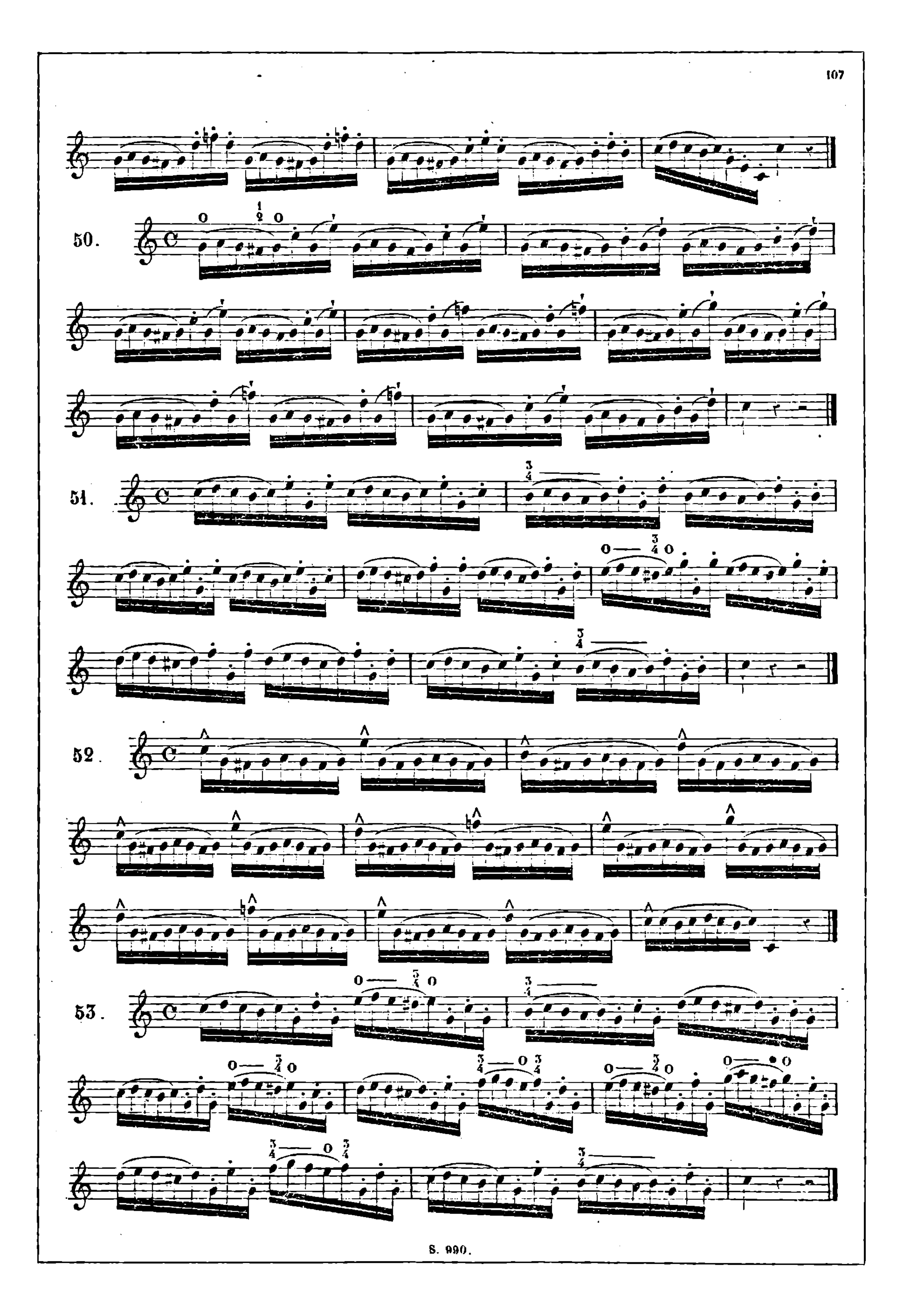


Même recommandation qu'au Numéro précédent, ainsi qu'aux N° 41 et 42.

Observez bien la valeur des triples croches, afin de donner de la légèreté à ce trait.



Le mouvement de la main doit être le même qu'aux Nos 39 et 40.


50.
51.
52.
53.

54.

55.

Attaquez franchement tous les trilles.
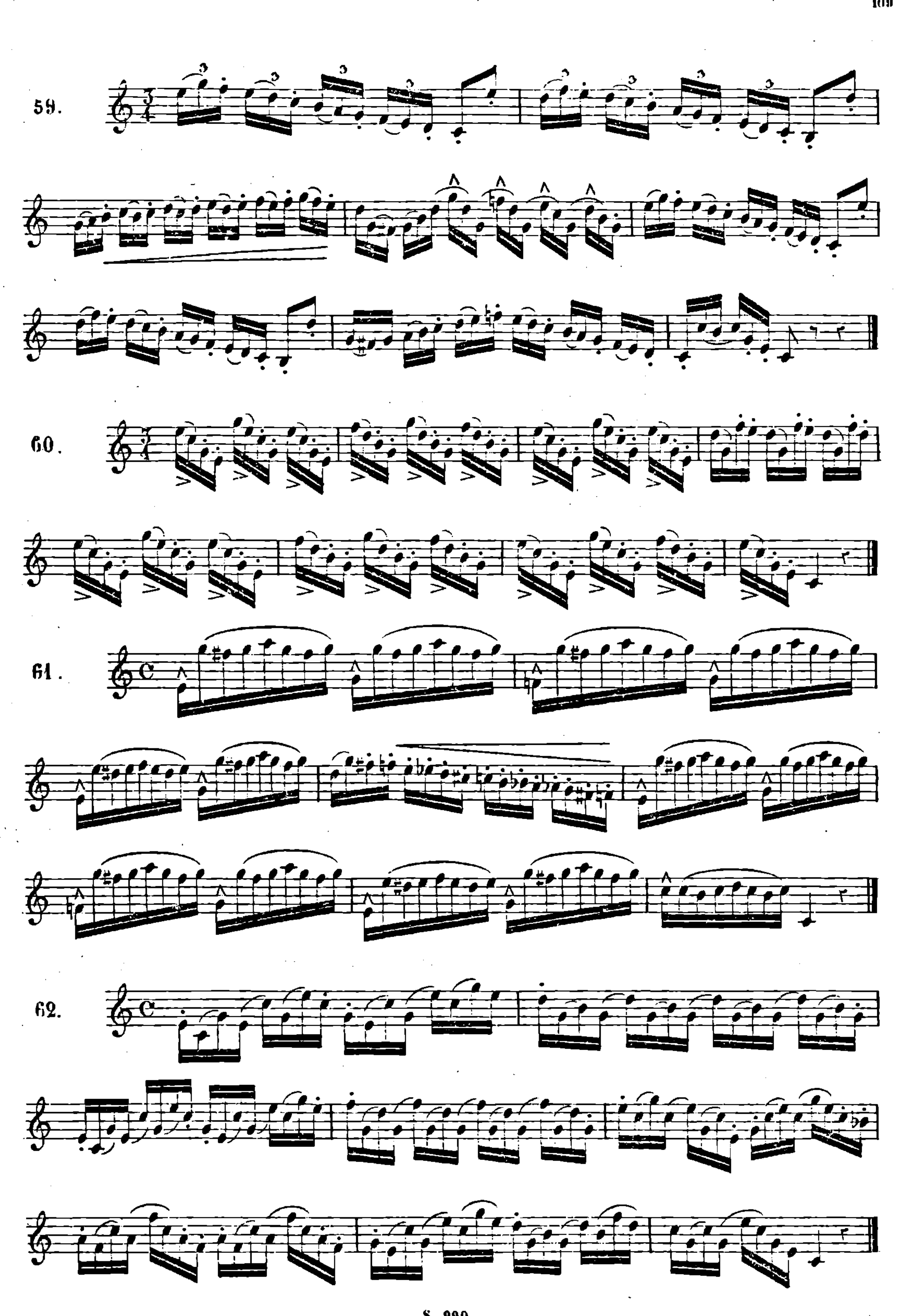
56.

57.

58.

f *p* *f* *p*

f


59.
60.
61.
62.

63.

Le LA du 1er temps de chaque mesure doit être fait sans le secours de la main.
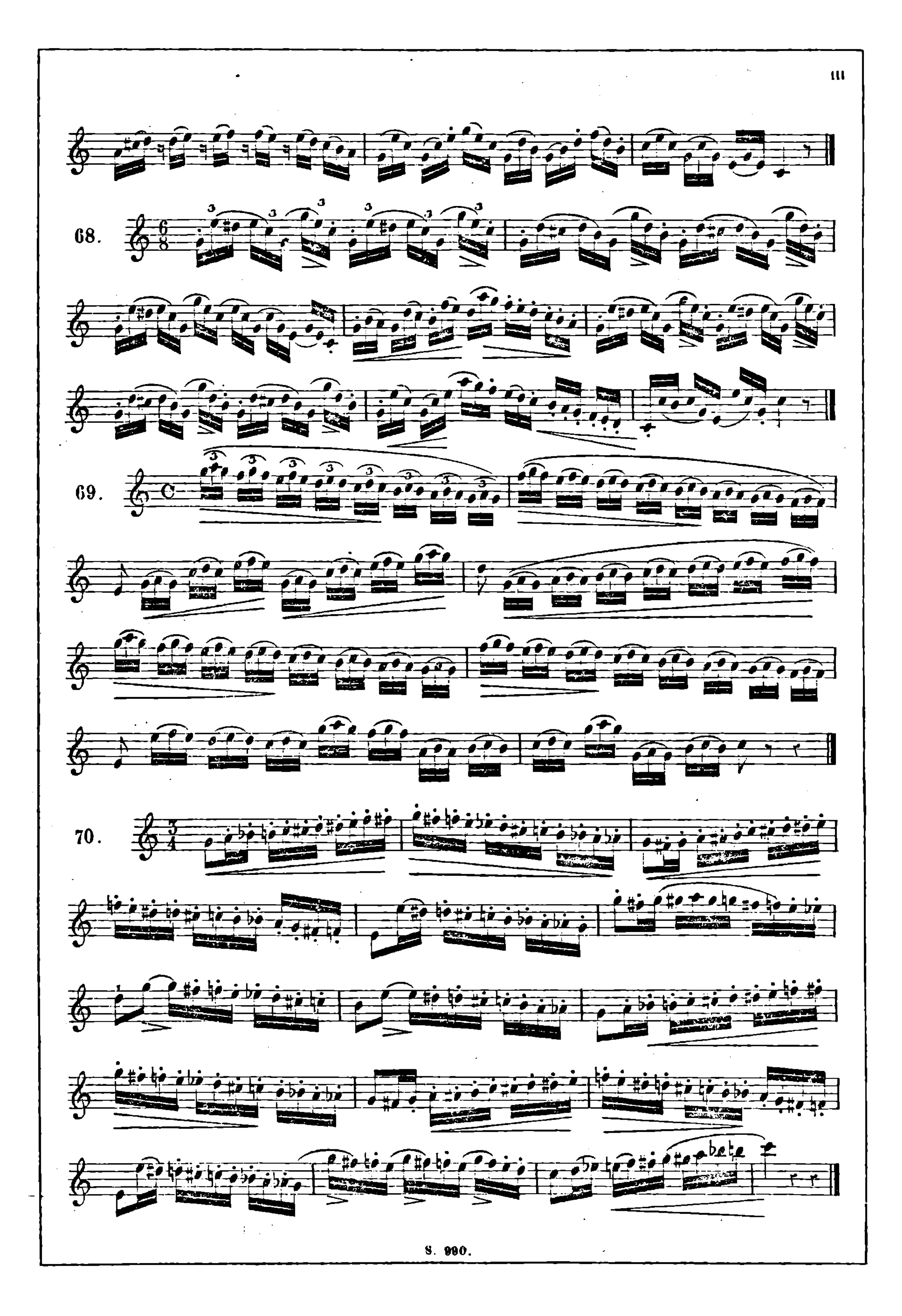
64.

65.
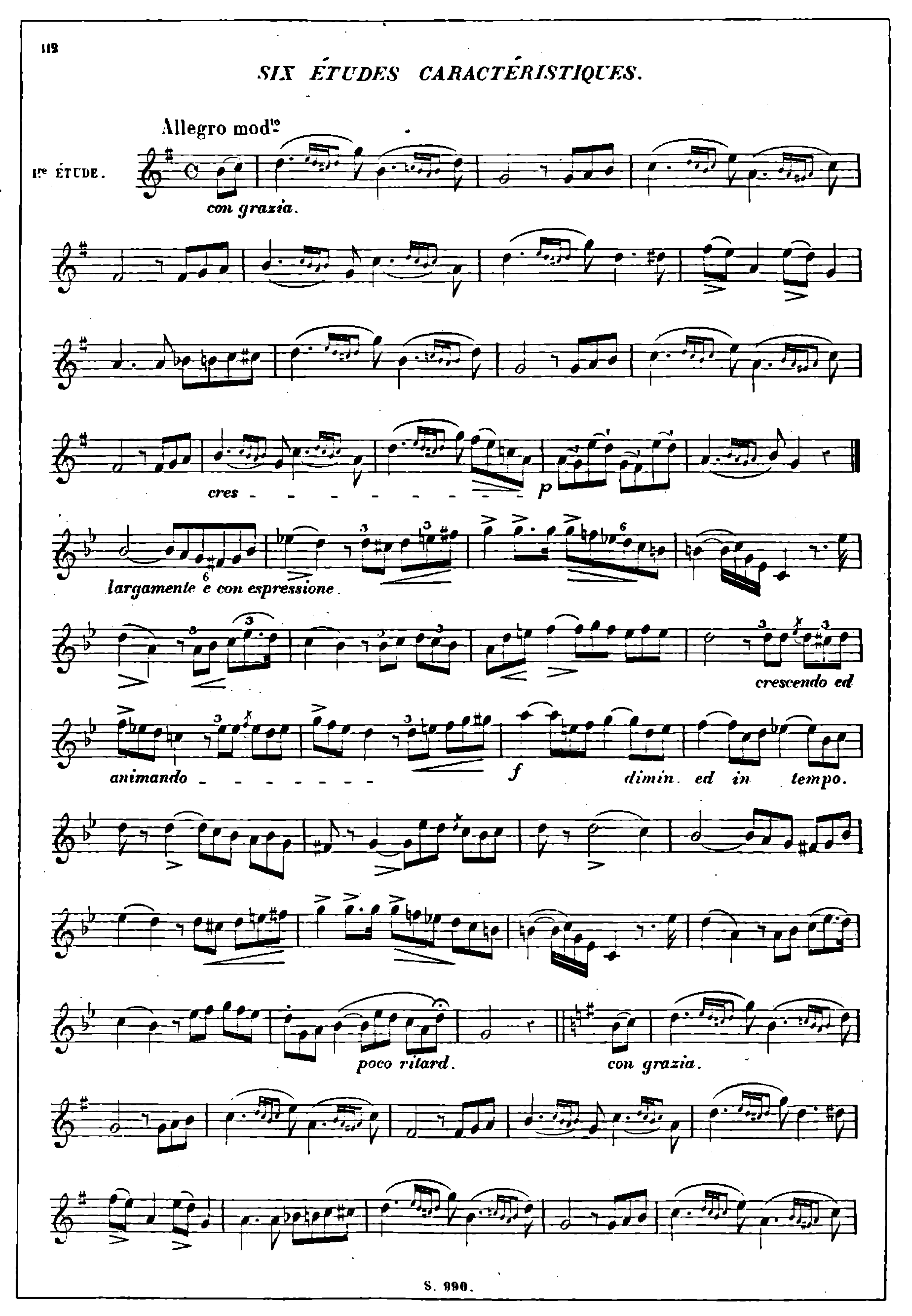
sf
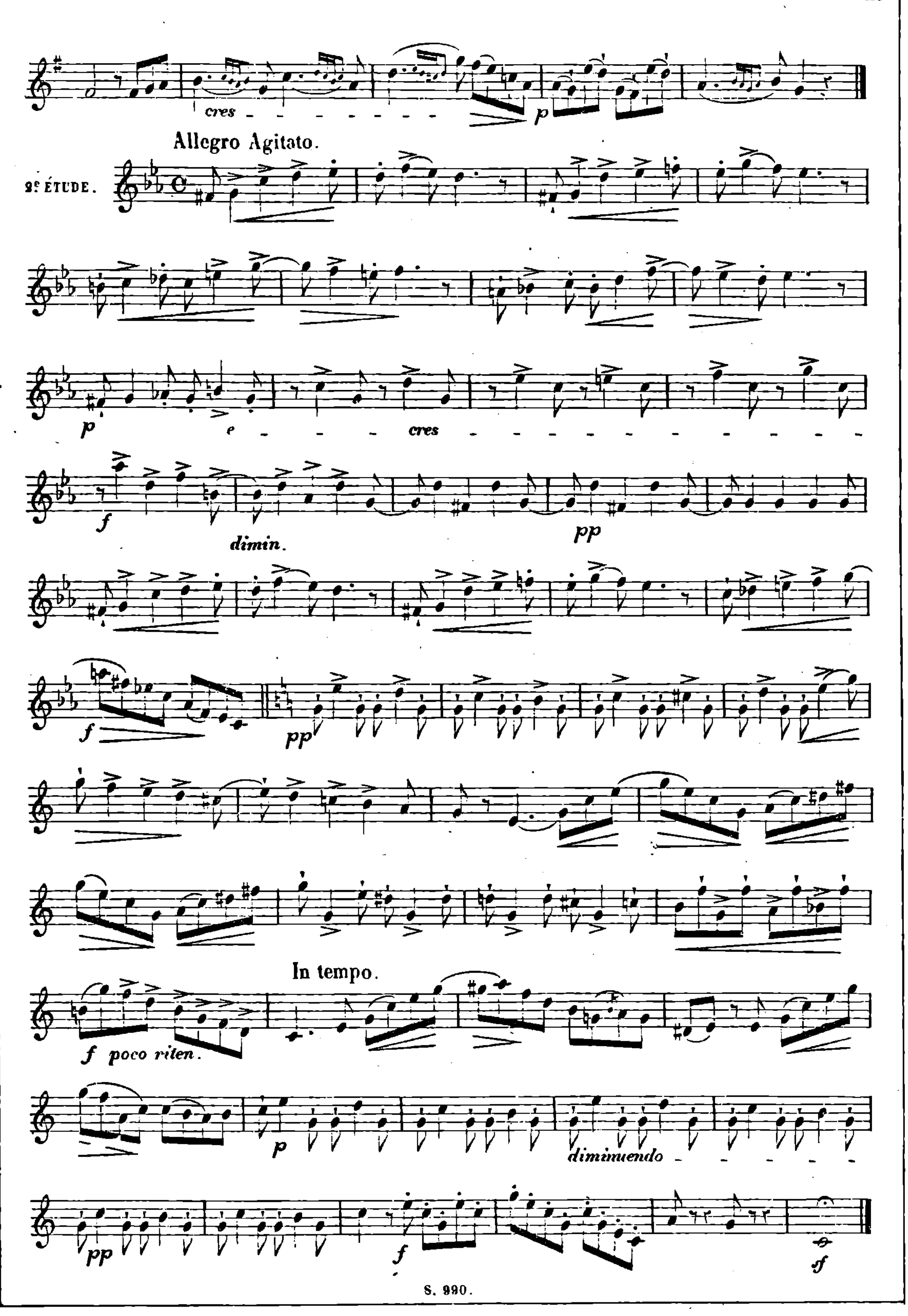
66.

67.
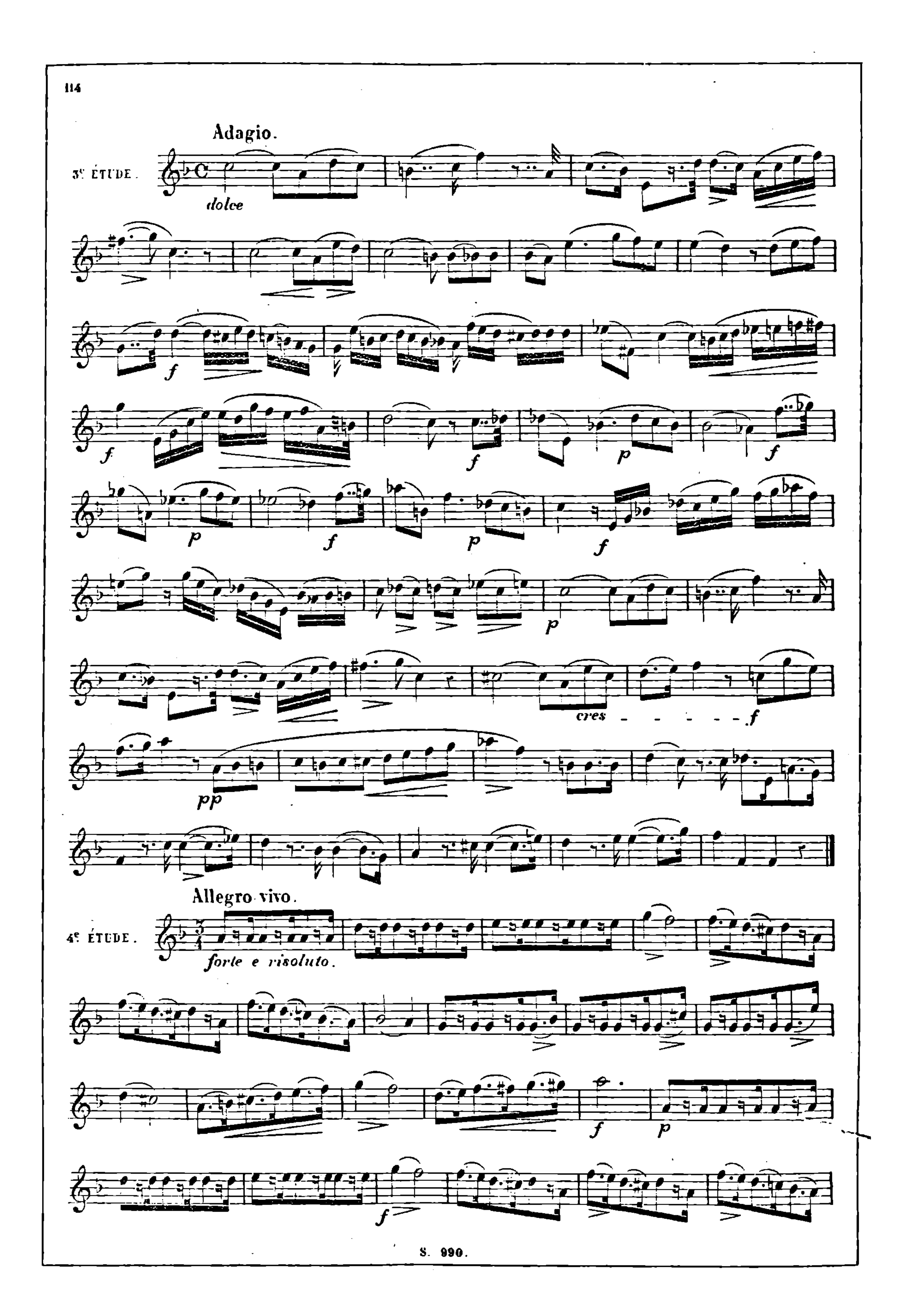

68.
69.
70.

Les GRUPPETTI de cette étude sont de la 2e espèce, la manière de les faire se trouve indiquée au tableau synoptique page 81.
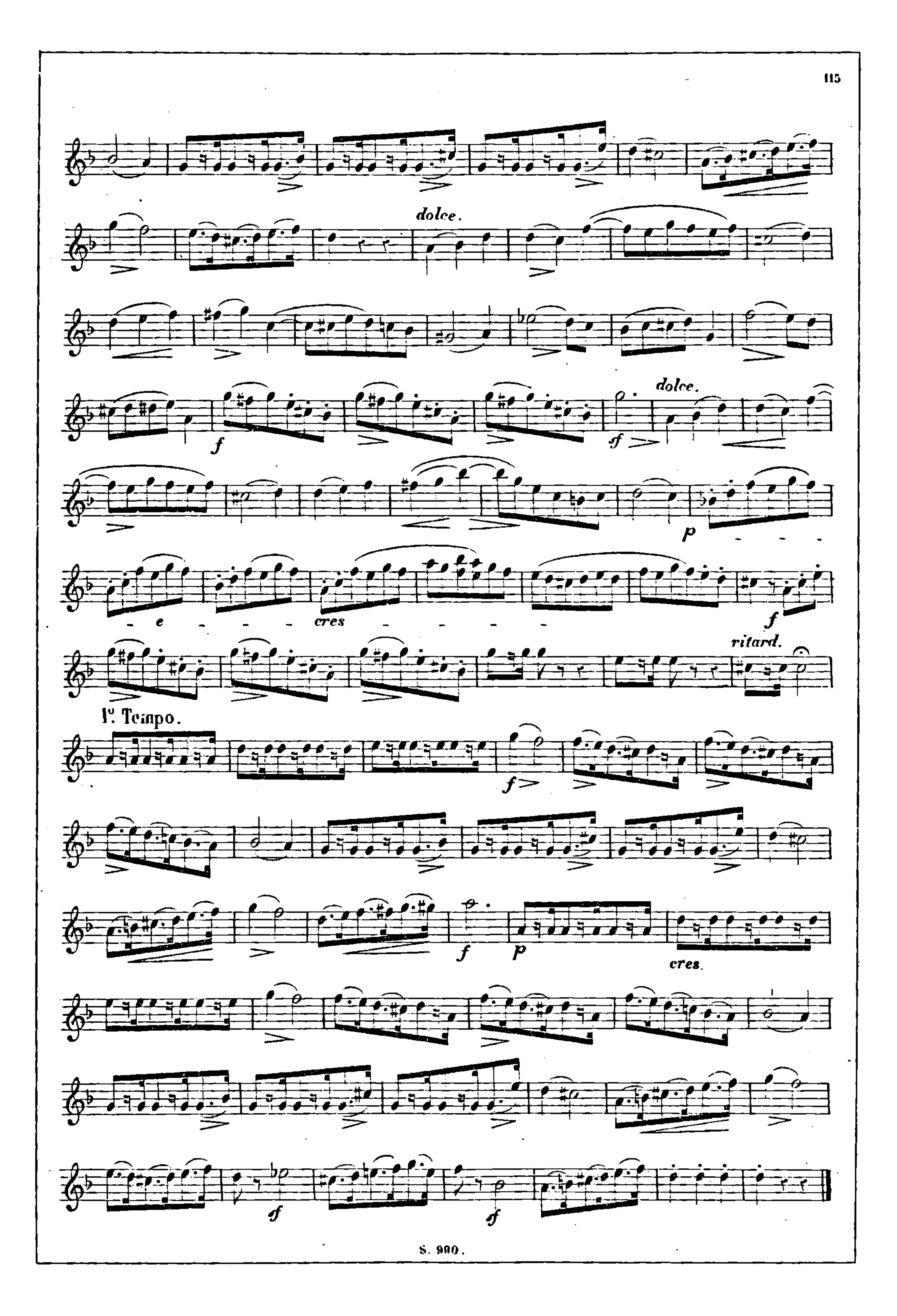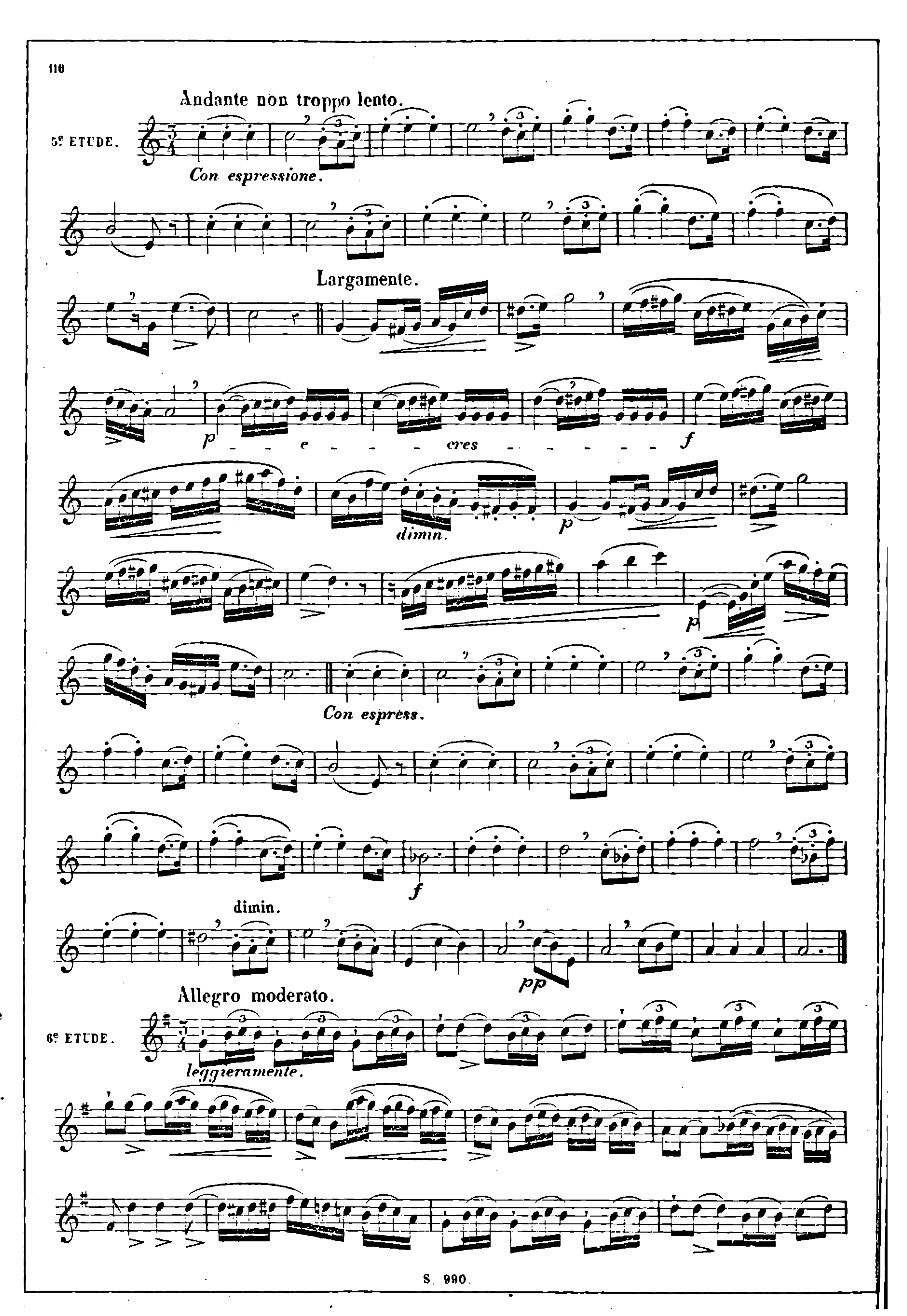




Il faut attaquer avec beaucoup de netteté toutes les notes syncopées contenues dans cette étude
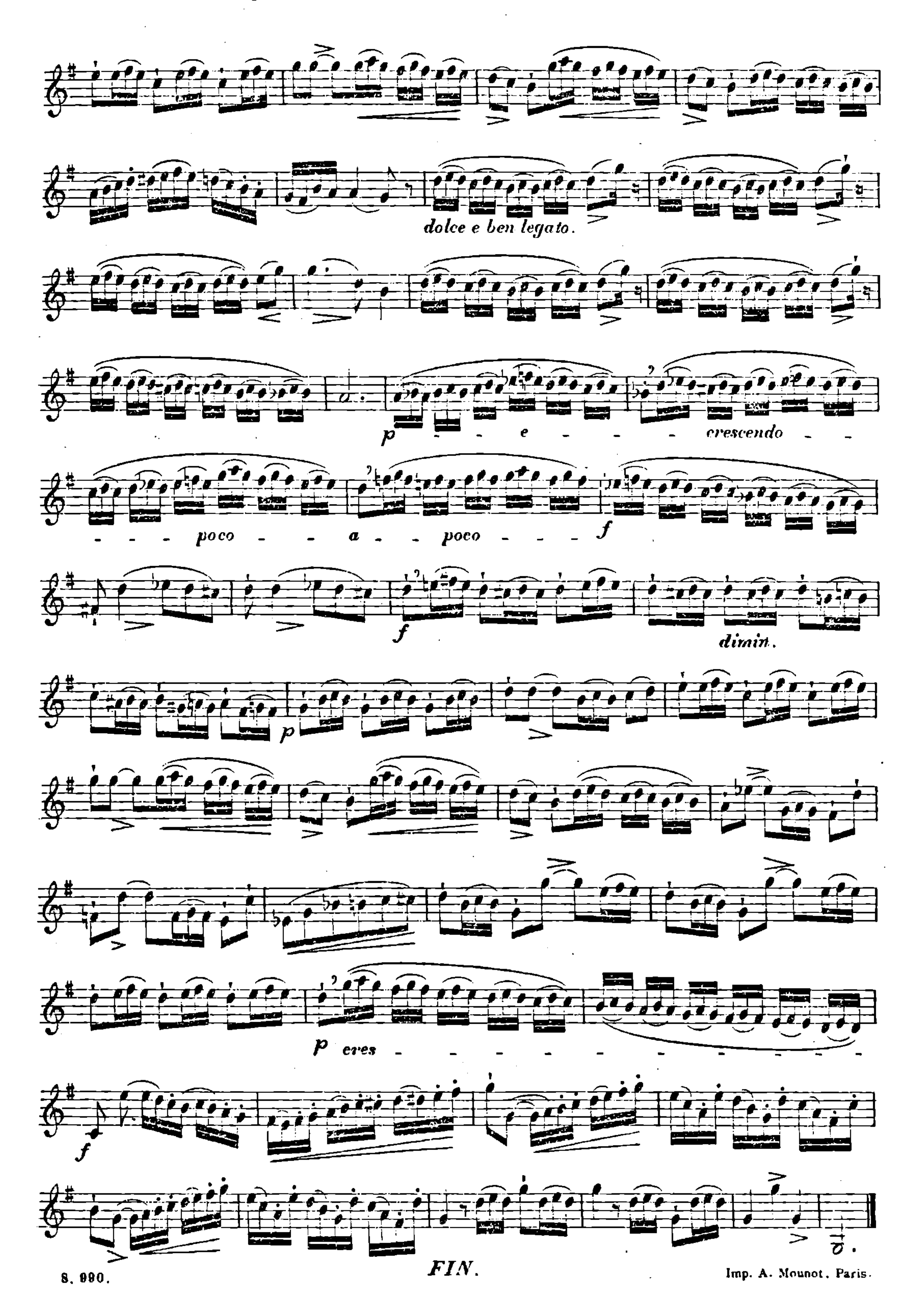


Adagio.
3e ÉTUDE.
dolce
cres
pp
Allegro vivo.
4e ÉTUDE.
forte e risoluto.


dolce.
dolce.
f
sf
p
e
cres
f
ritard.
1º. Tempo.
f
f
p
cres.
sf
sf



Les triolets de cette étude doivent être exécutés d'après les règles établies aux exceptions page 85.



FIN.

Imp. A. Mounot. Paris.